



GESTIÓN DEL MUSEO DE HISTORIA DE ALCAÑIZ Y TERRITORIAL DEL BAJO ARAGÓN



Por:

Mar Aznar Recuenco

Trabajo de Fin de Máster en Gestión del Patrimonio Cultural

Dirección: Dra. Carmen Morte García

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Zaragoza

Curso 2011-2012 ©



**Universidad
Zaragoza**



**Departamento de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza**

RESUMEN

Proyecto dedicado a la creación del *Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón*, centrado en la musealización, gestión, catalogación y difusión de varias colecciones de arte del territorio, tanto de titularidad pública como privada. Pretendemos que el proyecto museográfico se desarrolle en la antigua *Iglesia del Convento de las Dominicas* de Alcañiz, edificio desacralizado y de titularidad municipal. El museo contará con obras procedentes de la Colección del Ayuntamiento de Alcañiz y las atesoradas en la Colección particular Ángel Quílez.

Estas colecciones forman un interesante y heterogéneo conjunto con la representación de diversos períodos del arte occidental, desde la antigüedad pasando por testimonios medievales, del Renacimiento y Barroco. Esperamos que la creación de este museo como espacio de difusión cultural, genere la afluencia de visitantes tanto oriundos de la comarca, como del ámbito de la comunidad autónoma de Aragón, o del nacional.

ABSTRACT

Project dedicated to the *Museum of Alcañiz History and territorial of the "Bajo Aragón"*, that have your base on the musealisation, management, documentation and dissemination of several art collections in this territory, both public and private ownership. The church of the Dominicas of Alcañiz will the building chosen for this museographic project. This is a desacralized building and of municipal owned. In the museum it will guard works of art to come from the town Council's collection and the Ángel Quílez's particular collection.

These collections form an interesting and heterogeneous group, with representation from various periods of Western art from Antiquity through Medieval art, Renaissance and Baroque . We hope that this museum be a site of cultural diffusion in this place. The visitors will come from the own region, of the autonomous community of Aragon and the national scope.

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
2. Carácter de la colección.....	2
3. Consideraciones previas: análisis del entorno y DAFO.....	3
3.1. ANÁLISIS DEL ENTORNO.....	3
3.2. ANÁLISIS DAFO.....	5
4. Gestión del museo.....	6
4.1. OBJETIVOS ESTRATÉGICOS DE GESTIÓN.....	7
4.2. PLANIFICACIÓN Y CONTROL DE LA GESTIÓN.....	8
4.3. GESTIÓN DE RECURSOS ECONÓMICOS.....	9
4.2.1. Financiación. El presupuesto inicial	
4.2.2. Presupuesto anual	
4.2.1. Control de ingresos y gastos	
4.4. GESTIÓN DE LOS RECURSOS HUMANOS.....	10
5. Catalogación, inventario, archivo y documentación.....	11
5.1. ÁREA DE DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVO.....	11
5.1.1. Sistema de préstamos de fondos y de reproducción	
6. Difusión del museo: estrategias de mercadotecnia y comunicación.....	12
6.1. PROPUESTA DE ACTIVIDADES CULTURALES GESTIONADAS POR EL MUSEO.....	13
6.2. PROGRAMA DIDÁCTICO	13
6.3. MEDIDAS DE PROMOCIÓN: MERCADOTECNIA APLICADA.....	14
6.4. COMUNICACIÓN.....	15
7. Evaluación final del “Impacto” del museo.....	15

8. Anexos

Anexo 1

I. Proyecto museológico y museográfico

I.II. Planimetrías

Anexo 2

I. Estudio del entorno

I.II. Plano del entorno de la antigua iglesia de las dominicas en Alcañiz

II. Estudio estadístico

II.I. Estadísticas del nivel de estudios de los habitantes de las localidades de la comarca del Bajo Aragón.

Anexo 3

I. Gestión del museo

I.I. Régimen jurídico del museo

I.II. Presupuesto inicial, acondicionamiento, infraestructura y montaje museográfico

I.III. Organigrama

I.IV. Modelo de encuesta opcional para visitantes

Anexo 4

I. Libro de registro y catalogación de los fondos de las colecciones custodiadas en el museo

I.I. Libro de Registro

I.II. Catálogo de la colección del Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón

Anexo 5

I. Difusión del museo: estrategias de mercadotecnia y comunicación

I.I. Propuesta de actividades culturales

I.I.I. Exposiciones temporales

I.I.II. Propuestas audiovisuales

I.I.III. Visitas guiadas

I.I.IV. Jornadas culturales del Bajo Aragón

I.I.V. Certámenes bienales de escultura o pintura, literatura y audiovisuales

I.I.V. Conciertos de música instrumental

I.I.VI. Teatralizaciones y cenas en el Parador alcañizano

I.II. Didáctica

I.II.I. Educación infantil

I.II.II. Educación Primaria

I.II.III. Educación Secundaria y Bachillerato

I.II.IV. Adultos, universitarios y docentes

I.II.V. Grupos con necesidades especiales

I.III. Medidas de promoción: Mercadotecnia aplicada

I.III.I. Logotipo

I.III.II. Sistemas promocionales e informativos

I.III.III. Venta de productos

I.IV. Comunicación

I.IV.I. Radio, Televisión y Prensa escrita

I.IV.II. Redes sociales

I.IV.III. Ruedas de prensa

Anexo 6

I. Bibliografía general y de referencia

1. INTRODUCCIÓN

El proyecto de gestión cultural, dedicado a la creación del *Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón* (MHATBA), nace de la necesidad de concebir un continente museístico donde ubicar varias colecciones de titularidad pública y privada, sitas en la ciudad aragonesa de Alcañiz (Teruel), que ocupe de la salvaguarda, estudio y difusión de estos testimonios histórico-artísticos del territorio. La necesidad de ofrecer al territorio un continente museístico y de revitalizar el turismo y la actividad cultural en las poblaciones bajoaragonesas, ha planteado también la creación de este museo como espacio de difusión cultural, que genere la afluencia de visitantes tanto oriundos de la comarca, como del ámbito de la comunidad autónoma de Aragón, o del nacional.

Pretendemos que el proyecto museográfico se desarrollare en la antigua *Iglesia del Convento de las Dominicas* de Alcañiz. Los fondos estarán formados por tres colecciones, dos de ellas municipales y otra privada, a saber: la colección del Ayuntamiento alcañizano, que cuenta tanto con obras de arte medieval procedentes del antiguo castillo calatravo como con algunas piezas de la colección arqueológica depositada en el Taller de Arqueología *Al-Qannis*, y la colección de Ángel Quílez Llisterri, que cuenta con obras de variada tipología que abarcan un gran arco temporal, desde el siglo XII hasta el XVIII. Hay que tener en cuenta que ésta última colección está formada por un patrimonio inmigrado, y por tanto, estas obras no pertenecen geográficamente al ámbito histórico-artístico, sino que son piezas adquiridas por el impulso de mecenazgo de coleccionistas del Bajo Aragón.

La destrucción del legado histórico-artístico alcañizano, debido a las guerras Carlistas del siglo XIX y la Guerra Civil, ha provocado un vacío material de obras que ha llevado a los filántropos del ámbito bajoaragonés a intentar “repoblar” el territorio de piezas artísticas que ejemplifiquen un pasado cultural prácticamente desaparecido. Por tanto, esta colección inmigrada, recrea un patrimonio perdido, que a su vez, al ser inmigrado, vuelve al territorio con otra historia. Se trata de la recuperar un encuadre cultural humanístico del territorio - que es un patrimonio inmaterial- en un continente físico bajo el impulso de personas herederas de este legado cultural inmaterial. Esperamos que estos fondos puedan ir creciendo mediante donaciones, compras, o depósitos, tanto indefinidos como temporales.

A la hora de desarrollar el proyecto del *Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón* (MHATBA), vamos a establecer un epígrafe dedicado al carácter de la colección a musealizar, así como unas consideraciones previas al desarrollo del proyecto de gestión dedicadas al análisis del entorno y de las Debilidades, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades (DAFO). Este plan de gestión contempla los objetivos estratégicos, el tipo de gestión, la planificación y control de la misma (recursos humanos y económicos). A su vez, ha sido necesaria la creación de un área de documentación y archivo (sistema de préstamos y reproducción de imágenes), la realización de un inventario de todas las piezas, que a modo de libro de registro, nos ofrezca los datos fundamentales de cada obra, y la elaboración de un primer catálogo

razonado de las obras del museo¹. Tras abordar la gestión y catalogación de los fondos del continente expositivo, dedicaremos un espacio a la propuesta de actividades de difusión del museo y a la mercadotecnia, en la que se introducen las nuevas tecnologías dentro de las estrategias de marketing, así como la venta de productos. Todos los materiales complementarios a los diferentes puntos serán desarrollados en los anexos que complementen este proyecto.

2. CARÁCTER DE LA COLECCIÓN

El Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón (MHATBA) ofrecerá un recorrido por medio de una serie de obras, tal y como hemos expuesto con anterioridad, pertenecientes a varias colecciones. Estas colecciones forman un interesante y heterogéneo conjunto con la representación de diversos períodos del arte occidental, desde la antigüedad pasando por testimonios medievales, del Renacimiento y Barroco. Además de la variedad de obras en relación a este gran espacio cronológico, gozamos de representaciones de las diversas artes, tanto escultura, pintura como orfebrería, mobiliario litúrgico, textiles o alhajas.

Contamos con diez piezas arqueológicas, datadas entre el siglo II a. C. y el siglo VII d. C., y que se identifican con testimonios del pasado del propio territorio exhumadas tras campañas de excavación en las inmediaciones de Alcañiz. A su vez, el museo contará con dos testimonios de pintura mural arrancadas de los muros de la torre del Homenaje del antiguo castillo calatravo de Alcañiz que hoy en día gozan de sendas copias sitas en su enclave original fechadas en el siglo XIV. Por último, la colección Ángel Quílez cuenta con cincuenta y una obras, fechables entre finales del siglo XII y el siglo XVIII, pertenecientes a diversas procedencias, tanto dentro del ámbito nacional como internacional.

Esta colección también nos habla del gusto y preferencias del propietario de las obras, D. Ángel Quílez, especialmente interesado en las manifestaciones artísticas del siglo XV y XVI. Este interés ligado al propio pasado humanístico alcañizano queda refrendado por el propio *Centro de Arte del Renacimiento*, dependiente de la Fundación Quílez Llisterri. La colección se comenzó a gestar en el 2001, con las primeras adquisiciones de piezas en subastas, y no ha dejado de crecer hasta la actualidad. Estas obras se musealizarán siguiendo un proyecto museológico y museográfico concreto que exponemos en el anexo².

¹ La Fundación Quílez Llisterri ya ha realizado un primer impulso de volcar las imágenes de las obras del futuro Museo de Alcañiz en su página web (<http://www.fqll.es>). Algunas obras contaban con fichas enteras mientras otras carecían prácticamente de información. Hemos realizado un primer esfuerzo de corregir y ampliar este catálogo razonado, que presentamos en forma de anexo y esperamos que pronto se cuelgue en la red.

² Véase: Anexo núm. 1. I, Proyecto museológico y museográfico.

3. CONSIDERACIONES PREVIAS: ANÁLISIS DEL ENTORNO Y DAFO

3.1. ANÁLISIS DEL ENTORNO

La propia situación geográfica de Alcañiz, estratégicamente ubicada en el centro del territorio del Bajo Aragón y capital de comarca, facilita la repercusión del museo a nivel local y provincial. La capital alcañizana se compone de la propia localidad y de dos pedanías de colonización de época franquista, Valmuel y Puig Moreno³.

Su trazado urbano, remedo del pasado islámico de la ciudad, queda dividido por el curso del tramo bajo del río Guadalope, el cual rodea el municipio con un gran meandro entre un típico paisaje árido. Tras el establecimiento de la Orden de Calatrava desde el siglo XII hasta el XV, la ciudad quedó amurallada. Pero sin duda, la huella más perdurable en el urbanismo y arquitectura alcañizanos se dará desde finales del siglo XV y durante el siglo XVI, con la creación de la Lonja consistorial, el Ayuntamiento, las desaparecidas Casas Comunes y la propia Plaza Mayor, actual Plaza de España. Alcañiz fue el centro cultural humanístico por excelencia del Bajo Aragón histórico (territorio conformado por algunas zonas de las actuales comarcas del Bajo Martín, Andorra-Sierra de Arcos, Bajo Aragón-Caspe, Matarraña y Ribera Baja del Ebro), y por el que transitaban diversas vías de comunicación de gran importancia durante la Edad Moderna.

La antigua *Iglesia del Convento de las Dominicas* en Alcañiz, de propiedad municipal, está situada en el margen izquierda del río Guadalope, en la calle Las Monjas. Este edificio, que tal y como hemos comentado cumplirá la función de continente museístico, cuenta con una fábrica de la que sólo se ha conservado su fachada original con una inscripción que la fecha en 1592. La portada original en arco de medio punto, con sus dovelas decoradas por rosetas en el intradós y la rosca del arco, está flanqueada por columnas corintias, y rematada por entablamento y frontón. La enorme mole constructiva que conforma la planta de la iglesia, se data en 1887, y necesita una rehabilitación para su uso. Este edificio desacralizado no está catalogado como de relevancia patrimonial, por ello puede ser reformada con las modificaciones que requiera la función a la que se destina, sin mayor limitación que la propia de un edificio de uso público y el cumplimiento de la normativa urbanística municipal⁴.

³ MARTÍNEZ FERRER, Santiago, “Los pueblos de colonización: Valmuel y Puigmoreno”, en *Comarca del Bajo Aragón*, José Ignacio Nicolau y Teresa Thomson (coords.), Col. Territorio, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2005, p. 285.

⁴ El impulso de su fundación se debe a D. Bartolomé Rudilla y fue pensado en principio para las madres clarisas. En lo referente a las planimetrías del estudio del entorno de la iglesia, véase: Anexo, núm. 1. I.II. Respecto al estudio del entorno de las dominicas, véase: Anexo, núm. 2. I.



Fig. 1: Vista exterior en la actualidad de la antigua *Iglesia del Convento de las Dominicas* en Alcañiz. Foto: Teresa Thomson.

Además de valorar el entorno de la propia ciudad, su posible repercusión en el espacio comarcal y haber realizado una breve descripción del continente museístico, es necesario el conocimiento de la infraestructura turística alcañizana y su oferta. La ciudad tiene una oferta de alojamiento limitada, pues tan sólo goza de nueve establecimientos en la ciudad y uno a las afueras, al aire libre⁵. Por otro lado, cuenta con una oficina de turismo formada por varios técnicos culturales que se ocupan de las visitas turísticas a los edificios históricos de la ciudad⁶. En cuanto a la oferta de museos, centros de interpretación y exposiciones permanentes en Alcañiz⁷, la ciudad goza del

⁵ Datos entresacados de la página web del *Instituto aragonés de estadística*, online: [<http://bonansa.aragob.es>. Consultado: 20-08-2012].

⁶ La oficina de turismo alcañizana tiene su sede en: c/ Mayor, 1, 44600, Alcañiz. Carecen de una página web en que se promocionen las visitas guiadas.

⁷ BENAVENTE, José Antonio, “Museos, centros de interpretación y exposiciones permanentes en la comarca del Bajo Aragón”, en *Comarca del Bajo Aragón*, José Ignacio Nicolau y Teresa Thomson (coords.), Col. Territorio, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2005, pp. 304-308; AGUAROD OTAL, Carmen, y ERICE LACABE, Romana, “Museos arqueológicos aragoneses”, en *Museos de Aragón. Novedad y Análisis*, Col. Her & Mus: Heritage Museography, Gijón, Editorial Trea, 2011, p. 46.

Centro de Historia Atrium que expone un repaso mediante audiovisuales de la historia y arte de Alcañiz, y que quedaría vinculado al propio proyecto museo como complemento informativo y audiovisual de la oferta cultural. También cuenta con un museo de contenido etnológico en la Casa de la Visitación, y la posibilidad de visitar el castillo calatravo de Alcañiz. Por último, la localidad goza de la exposición permanente de arqueología del municipio, ubicada en la planta baja de un molino harinero rehabilitado desde 1987. Entre sus fondos se encuentra un excepcional conjunto de piezas en piedra de época ibérica y romana, y la antigua colección de los padres escolapios de Alcañiz que, tras ser objeto de un estudio e inventario en detalle, fue cedida al Ayuntamiento en 1988. También hay un importante conjunto de piezas de época medieval y moderna, recuperadas en las excavaciones del castillo calatravo, de las iglesias de Santo Domingo (actual edificio *Atrium*), los torreones de Santiago y los pasadizos de la ciudad. El número de piezas depositadas es enorme frente al limitado espacio expositivo que ofrece el molino.

La creación del *Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón* ofrecerá el espacio necesario para mostrar tanto las obras de la colección Ángel Quílez como las piezas más significativo de arte antiguo del Taller de Arqueología de Alcañiz *Al-Qannis*. De este modo, el espacio expositivo del molino se verá liberado para acoger las obras más relevantes de la colección de los padres escolapios y las obras rescatadas a través de campañas de excavaciones de los edificios históricos de la ciudad, destruidos en conflictos bélicos, y fechadas en las Edades Media y Moderna.

3.2. ANÁLISIS DAFO

OPORTUNIDADES	AMENAZAS
<ol style="list-style-type: none"> 1. Gozamos de un continente arquitectónico desacralizado y de propiedad municipal apto para el museo. Podemos intervenir en él porque no es un bien declarado (BIC), ni catalogado, ni inventariado. 2. Posee suficientes y variadas obras artísticas para exponer un discurso museístico coherente. 3. La población está interesada. 4. Buena situación demográfica, ya que Alcañiz es la capital de comarca del Bajo Aragón. 5. Ya contamos con infraestructuras básicas de gestión a las que se adhiere el propio museo. 6. Está dentro de un Plan Integral de Desarrollo de Equipamientos Culturales del Bajo Aragón. 7. Es una oportunidad de revitalizar culturalmente la zona del Bajo Aragón en torno a Alcañiz como centro catalizador cultural. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Actualmente va a ser complicado conseguir una financiación sostenible. 2. Algunos servicios deben ser externalizados debido a la falta de fondos. 3. Sólo gozamos de parte del presupuesto de la Fundación Quílez Llisterri (Ayuntamiento y Caja Teruel) para el proyecto museográfico y su mantenimiento. 4. Es necesario el apoyo y cooperación de los municipios del Bajo Aragón además del ayuntamiento alcañizano para que el museo no quede aislado de la colaboración del resto de localidades. 5. Una de las partes de los fondos del museo, la colección Ángel Quílez, se compone de obras importadas adquiridas en subastas y no pertenecen al territorio. 6. Existencia de un Centro de Historia <i>Atrium</i> al que habrá que vincularse para no repetir competencias, como en el caso de las proyecciones audiovisuales.

FORTALEZAS	DEBILIDADES
<ol style="list-style-type: none"> 1. Preexistencia de un convenio en el patronato de la fundación Quílez Llisterri entre La Caja Teruel y el Ayuntamiento. 2. A su vez, la fundación cuenta con un Centro de Estudios del Renacimiento, gracias al convenio con la Universidad de Zaragoza. 3. Gozaríamos del apoyo del Centro de Estudios Humanísticos de Alcañiz, y del Taller de Arqueología <i>Al-Qannis</i>. 4. Contamos con la participación de los miembros de la Oficina de Turismo alcañizana. 5. Existen empresas en Alcañiz a las que se puede externalizar servicios, como en el caso de Ethos s.l. (restauración) 6. Algunas empresas privadas de la comarca podrían tener interés en participar en la financiación. 7. El antiguo convento de las Dominicas de Alcañiz guarda las condiciones aptas para ejercer como edificio del museo, y actualmente está fuera de uso. 8. Alcañiz no goza de un museo propio. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Es necesario acondicionar la iglesia del antiguo convento de las Dominicas, y para ello hace falta financiación. 2. Algunas de las piezas artísticas necesitan una urgente restauración. 3. Las dos debilidades anteriores nos llevan a la tercera, tenemos suficiente financiación para mantener el museo, pero no para su acondicionamiento previo. 4. Necesidad de externalizar algunos recursos humanos. 5. Necesidad de evitar que se convierta en un museo monolítico que sólo funcione como continente de las obras. Debe interactuar con el territorio a través de proyectos culturales en participación con otras localidades del Bajo Aragón.

4. GESTIÓN DEL MUSEO

En lo referente a la gestión, el *Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón* se basará en una fórmula mixta, de carácter público (Administración municipal de Alcañiz y de la comarca del Bajo Aragón) y privado (Fundación Quílez Llisterri y Caja Teruel), formada a través de un Patronato que tendrá su base fundamental en pretéritos convenios con la Fundación Quílez Llisterri. Además será necesaria la participación de una serie de socios y miembros particulares que ayuden en la financiación para el mantenimiento y promoción del propio museo⁸.

⁸ Asimismo, contamos en la localidad con un Centro de Arte del Renacimiento, dependiente de la propia fundación, que en convenio con la Universidad de Zaragoza presenta anualmente unos cursos de verano de entre otras actividades. Véase: página web de la fundación (www.fqll.es) y del Centro de Estudios de Arte del Renacimiento (www.artedelrenacimiento.com). Entre otras iniciativas, la Fundación Quílez Llisterri ha publicado un catálogo de la muestra celebrada en la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Alcañiz (3 de abril- 3 de mayo de 2009), véase: MORTE GARCÍA, Carmen (dir.), *La Colección Quílez Llisterri y la pintura del Renacimiento*, ed. Ayuntamiento de Alcañiz y Fundación Quílez Llisterri, Alcañiz, 2009.

De momento, el Patronato del museo estará formado por representantes del Ayuntamiento, la Caja Teruel, los miembros del Consejo Asesor del Centro de Estudios de Arte del Renacimiento, el presidente y otros colaboradores de la Fundación Quílez Llisterri, el Taller de Arqueología *Al-Qannis*, el Consorcio de la ruta Ibérica, la Iglesia (parroquia) de Alcañiz y la organización del CAMCBA (Catálogo Monumental del Bajo Aragón). Deseamos ampliar el marco de la participación en el Patronato del museo a otras instituciones públicas y privadas, como en el caso del Instituto de Estudios Humanísticos, promovido por el Ayuntamiento de Alcañiz y la Diputación Provincial de Teruel. Podrán unirse a la labor de patronazgo del museo a través de ayudas de instituciones financieras, empresas o particulares, aportando ayuda económica, patrocinio patrimonial u otras fórmulas que se establezcan.

Vamos a trazar unos objetivos estratégicos que conforman la base del tipo, planificación y control de la gestión del museo tras el análisis previo realizado. Concretamente hemos desarrollado los objetivos de tres puntos fundamentales para el funcionamiento de la infraestructura museística que nos han servido como guía en la planificación de este proyecto: la gestión de la financiación, el control público, y de la institución museística y sus colecciones. En el anexo dedicado a la gestión museística⁹, abordamos un análisis del marco jurídico de la institución según la legislación vigente.

4.1. OBJETIVOS ESTRATÉGICOS DE GESTIÓN:

4.1.1. Gestión de la Financiación

- 4.1.1.1. La financiación se basará en primera instancia en el presupuesto propiciado por el Patronato, que establecerá una dotación anual fija.**
- 4.1.1.2. También esperamos poder mantener algunas infraestructuras gracias a los beneficios de las actividades culturales generadas en el plan de difusión del propio museo (espectáculos, teatralizaciones, publicaciones, etc.) mediante la autofinanciación.**
- 4.1.1.3. Estamos a la espera de poder establecer convenios con empresas privadas del ámbito alcañizano (véase: financiación).**
- 4.1.1.4. Evitaremos el depender de subvenciones públicas al margen de la dotación anual.**
- 4.1.1.5. Todos los miembros del patronato son honoríficos, y por tanto, no presentan nómina.**
- 4.1.1.6. Toda la financiación se reinvertirá en el mantenimiento del museo (personal de recursos humanos y reabastecimiento de productos, que serán externalizados) y en impulsar nuevos proyectos de gestión.**
- 4.1.1.7. Se deberá realizar un resultado del modelo de “impacto”.**

⁹ Véase, Anexo, núm. 3. I.II.

4.1.2. Control de Público

- 4.1.2.1. Necesidad de conseguir la afluencia de un público sostenible.**
- 4.1.2.2. Fomentar visitas al museo dentro del ámbito del Bajo Aragón, haciéndose extensible a otras comarcas colindantes de la Comunidad Autónoma (comarca del Matarraña o del Bajo Aragón-Caspe, Bajo Martín, Maestrazgo o la Ribera Baja del Ebro).**
- 4.1.2.3. Será necesario contabilizar los tickets del museo para realizar las estadísticas anuales de afluencia de visitantes. Con los resultados, se realizarán unas estadísticas que plantearán nuevas estrategias de gestión del museo.**
- 4.1.2.4. Lanzamos una estrategia de gestión para una mayor afluencia de visitantes mediante la oferta de actividades, tanto a centro educativos como culturales (véase estrategias de gestión cultural).**
- 4.1.2.5. Un público importante serán los mayores de 65 años. Se realizarán ofertas culturales que desarrollaremos en el marco del museo y su entorno.**

4.1.3. Gestión de la Institución Museística y de sus colecciones

- 4.1.3.1. Creación de un proyecto museográfico coherente.**
- 4.1.3.2. Es necesario un previo acondicionamiento del continente constructivo (Véase: anexo núm. 1., Proyecto museográfico).**
- 4.1.3.3. También es de primera necesidad el desarrollo de un inventario de los fondos y un catálogo razonado de las colecciones del propio museo.**
- 4.1.3.4. Fomento de la investigación de las propias colecciones artística y de la historia del territorio.**
- 4.1.3.5. La restauración y el control de la conservación de las obras de la Colección Ángel Quílez se externalizará: Ethos s.l. Respecto al seguimiento de la conservación y restauración de piezas arqueológicas se ocupará el Taller de Arqueología de la ciudad.**
- 4.1.3.6. Creación de un área de Gestión, que se basará en el personal que ya controla la fundación Quílez-Llisterri y el centro de Estudios de Arte del Renacimiento.**
- 4.1.3.7. El área de Difusión quedará vinculada a los miembros de la Oficina de Turismo, que cuentan con personal formado en Historia del Arte y Gestión del Patrimonio Cultural. A pesar de ello, la gestión de la oferta de actividades culturales ligadas al museo, es decir, el producto en términos de *marketing*¹⁰, dependerán de un los miembros del Patronato del Museo, entre los que se encuentra el propio Ayuntamiento.**

¹⁰ En lo referente a las actividades de difusión gestionadas por el museo: Véase: Anexo, núm. 5.II.

4.2. PLANIFICACIÓN Y CONTROL DE LA GESTIÓN

En lo referente a la planificación y los sistemas de control, hemos tenido en cuenta el plan de análisis competitivo y estratégico de gestión. A partir de estas premisas, hemos elaborado un organigrama de funciones, en el que se incluye el cuadro de mando de planificación del museo¹¹. En lo referente a los sistemas de control que atiendan al funcionamiento de la institución museística, será necesario un plan previo de evaluación que certificará su impacto sobre el público. El funcionamiento de los servicios y el impacto del museo en la población se determinará a través de:

4.2.1. Medición del “Impacto” del museo

4.2.1.1. Las estadísticas derivadas de encuestas ofrecidas voluntariamente a los visitantes y en las que se podrán plantear aportaciones personales (formato papel y en la página web: véase: Anexo núm. 3.I.IV).

4.2.1.2. La contabilización de los tickets para realizar el control de los visitantes al museo.

4.2.1.3. Se creará una comisión de seguimiento con miembros del propio Patronato para llevar a cabo un control de labores del museo y para asegurar una evaluación objetiva de los resultados anuales.

4.3. GESTIÓN DE RECURSOS ECONÓMICOS

4.3.1. Financiación. El presupuesto inicial

A la hora de impulsar la creación del museo, hay que tener en cuenta la necesidad de contar con una partida presupuestaria para la adecuación del edificio y sus infraestructuras, el montaje expositivo y el traslado de las piezas, así como un fondo básico para avalar el pago del primer año de apertura en relación a los recursos humanos¹².

También realizaremos una campaña de promoción para la recogida de fondos, que se basará en la propuesta de colaboración a empresas privadas de la zona dedicadas al sector servicios y a la industria. Dado que la construcción se encuentra actualmente en una situación negativa, optaremos por proponer a los activos financieros privados (bancos) y a las empresas dedicadas a la explotación de arcilla, la alimentaria (aceites) y de la madera. Asimismo, proponemos un sistema de recogida de fondos dentro de las nuevas iniciativas como el «*crowdfunding*» - basado en la cooperación colectiva a través de la red para conseguir dinero u otros recursos de particulares a través de la difusión del proyecto en internet – una campaña que pretendemos difundir entre las instituciones privadas que deriven parte de sus fondos a proyectos culturales.

¹¹ Véase: Anexo núm. 3.I.III.

¹² Véase: Anexo núm. 3, I.II. Presupuesto. El presupuesto aproximado para el acondicionamiento del edificio, las infraestructuras necesarias y el montaje expositivo asciende a 79.300€

En primera instancia, la remodelación, mobiliario para el museo y la adecuación a las necesidades conservativas del edificio, deberán ser asumidas por la administración municipal. Por su parte, la Fundación Quílez, en convenio con la Caja Rural de Teruel, se ocuparán del traslado de las piezas y el montaje expositivo de las mismas, aunque esperamos que la previa recogida de fondos nos permita gozar de efectivos para costear parte de este primer impulso. Si las empresas privadas del territorio se involucrasen, el presupuesto se podría ampliar en la calidad del acondicionamiento y vigilancia.

4.3.2. Presupuesto anual

A largo plazo, esperamos no sólo contar con una dotación anual fija, sino que las nuevas iniciativas anteriormente comentadas permitan la obtención de resultados. También es necesario contar con el valor de la cultura y de la necesidad de imponer una tasa de entrada al museo (3€). Deseamos engrosar este presupuesto con la venta de publicaciones, tanto en la tienda como *online*, ya que a través de la página web del propio museo, ofertaremos productos que puedan reportar beneficios a través del pago *online* mediante Paypal, con la recepción del pedido a través de correo postal. A su vez, percibiremos un porcentaje de las actividades de difusión cultural patrocinadas por el museo. Los beneficios se dividirán en tres partidas: una destinada a la autofinanciación de actividades, otra a los fondos financieros del museo y la última al personal de la Oficina de Turismo alcañizana, que tras previo convenio, se hará cargo de la consecución de las propuestas de difusión¹³. Los recursos humanos (contrato de personal para la recepción y tienda, vigilancia y limpieza) serán externalizados a una empresa privada de contratación de personal y costeados dentro de la dotación anual presupuestal del museo. Respecto a las partidas individuales dedicadas a la restauración de piezas, quedarán determinadas por el Patronato. En primera instancia se impulsarán campañas de promoción de recogida de fondos para ser presupuestadas.

4.3.3. Control de ingresos y gastos

Para llevar a cabo un control financiero de ingresos y gastos del museo, deben incluir una planificación a corto plazo con costos estándar, lo cual permitirá una preparación presupuestaria. Este control del presupuesto quedará reflejado en los registros que incluirán *Daybooks*, libros de contabilidad, recibos, diarios, declaraciones y otros registros financieros que documenten la gestión de los fondos. El control de la gestión en relación a los recursos económicos, deberá ser justificado al Patronato del museo estableciendo un margen de pérdidas y ganancias mínimas permitidas.

4.4. GESTIÓN DE LOS RECURSOS HUMANOS

Contaremos con varias alternativas a la hora de gestionar los recursos en lo referente al personal, siempre en concordancia con las funciones laborales necesarias y el presupuesto disponible. Por ello, habrá miembros honoríficos sin salario, concretamente

¹³ En lo referente a las actividades gestionadas por el museo esperamos que sean una fuente de ingresos tanto para la propia institución como para empresas locales que participen de la externalización de labores. Sobre el presupuesto de las actividades de Difusión del museo, véase: Anexo núm.5.II.

los miembros del Patronato, la Dirección y Comité científico y ejecutivo, todos ellos ligados a instituciones de carácter público y privado. Estos miembros componen la génesis del museo mediante los convenios anteriormente expuestos.

Además contaremos con un administrador financiero y laboral. Se externalizarán algunos servicios expuestos en el organigrama¹⁴, como en el caso de las necesarias restauraciones de pintura y escultura, el personal básico de mantenimiento y los técnicos que desarrollen las actividades de difusión. En este último caso, ya hemos comentado en el punto dedicado a la Gestión de la Financiación, que esperamos disponer de un convenio con la Oficina de Turismo alcañizana. Las funciones del equipo del museo serán expuestas en un cronograma de la toma de decisiones a corto plazo.

5. CATALOGACIÓN, INVENTARIO, ARCHIVO Y DOCUMENTACIÓN

Ya hemos comentado el carácter de la colección atesorada en los fondos del museo. A la hora de abordar el control de las piezas que forman el contenido museístico, nos ha sido imposible obviar la necesidad de la realización de un Libro de Registro a modo de inventario, el cual exige la anotación del número de registro, la colección a la que pertenece dentro del fondo general, nombre, datación y descripción (autor, origen geográfico, tipología, material, técnica y medidas)¹⁵.

Es primordial conocer las obras artísticas que componen los fondos del museo. La Fundación Quílez Llisterri realizó un primer impulso de verter imágenes de calidad y unos someros contenidos sobre las obras que forman parte de las colecciones alcañizanas a modo de catálogo. Hemos realizado una revisión y ampliación de este catálogo en formato papel que adjuntamos en el anexo de este proyecto¹⁶. Esta ampliación apela a varias razones. La primera de ellas es la necesidad de una corrección de algunos datos erróneos, ya que este primer impulso no fue realizado por un licenciado en Historia del Arte. La segunda porque era necesaria una descripción formal e identificación iconográfica de las obras, aspectos mínimos de la interpretación histórico-artística de la que no gozaban muchas de las fichas. Este catálogo se colgará *online* en la página del museo y se irá ampliando y revisando a tenor de las novedades propiciadas por las investigaciones sobre las obras de sus colecciones.

5.1. ÁREA DE DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVO

El Área de Documentación y Archivo, estará centrada en recopilar y atesorar todos los registros de la infraestructura museística, los *Daybooks* y Libros de Contabilidad con las actividades y los gastos e ingresos percibidos por el museo. Otra de las prioridades

¹⁴ En cuanto al Organigrama, véase: Anexo, núm. 3, III.

¹⁵ Véase: Anexo, núm. 4, I.I..

¹⁶ Para consultar el catálogo razonado del museo, véase: Anexo, núm. 4, II.

será custodiar el inventario y catálogo de los fondos de colecciones del museo. En el caso de que el catálogo se ampliase, el Comité científico decidiría los trámites a seguir, y delegaría la responsabilidad en un profesional seleccionado personalmente por ellos. También forma parte de la documentación a controlar los expedientes de registro de entradas y salidas de obras, así como los informes de las restauraciones realizadas.

No planteamos la posibilidad de crear una biblioteca especializada en el museo. Alcañiz cuenta con una buena Biblioteca Pública (Palacio Ardid) con toda la bibliografía publicada sobre las colecciones arqueológicas y de la historia y arte de la comarca. También podemos encontrar todas las publicaciones del Centro de Estudios Humanísticos y un fondo en depósito especializado del Centro Estudios Arte Renacimiento¹⁷.

5.1.1. Sistema de préstamos de fondos y de reproducción

Respecto al sistema de préstamo de los fondos, *a priori* no contemplamos la posibilidad de solicitar obras para exposiciones fuera de la localidad alcañizana. En el caso de que el Patronato plantease la posibilidad de permitir el préstamo de los fondos del *Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón* a otros museos o salas de exposición fuera del ámbito local, se propondría la elaboración de un formulario de solicitud con las tarifas y requisitos necesarios. Estos préstamos serán anotados en un Libro de Registro que establezca los datos fundamentales de la obra y las fechas de entrada y salida de la pieza.

En lo referente al sistema de permiso de reproducción de imágenes de los fondos, se establece un formulario que determina el coste y cláusulas a cumplir para solicitar dichas imágenes y que estará colgado en la web del museo. Será necesario crear un Libro de Contabilidad en el que se dispongan las cuentas referentes a los beneficios derivados de la reproducción de imágenes de las obras.

6. DIFUSIÓN DEL MUSEO: ESTRATEGIAS DE MERCADOTECNIA y COMUNICACIÓN

En el apartado dedicado a la difusión del museo, hemos intentado ceñirnos a las estrategias de *marketing* necesarias para valorar las necesidades de los consumidores, así como el reaprovechamiento de infraestructuras preexistentes. Este proceso de valoración de las medidas a proponer ligadas a la mercadotecnia aplicada, nos ha llevado a proponer una serie de actividades culturales, un programa didáctico, unas medidas de promoción, tanto tradicionales como dentro de las nuevas tecnologías, y una propuestas de comunicación (publicidad a través de ruedas de prensa, radio, televisión y prensa escrita, y redes sociales).

¹⁷ El fondo bibliográfico dedicado al Renacimiento, fue depositado en la Biblioteca pública de Alcañiz por D. Ángel Quílez.

6.1. PROPUESTA DE ACTIVIDADES CULTURALES GESTIONADAS POR EL MUSEO

A continuación enumeramos la propuesta de actividades del museo, cuya planificación, gestión y financiación exponemos debidamente en el anexo¹⁸.

6.1.1.	Exposiciones temporales.
6.1.2.	Propuestas audiovisuales.
6.1.3.	Visitas guiadas.
6.1.4.	Certámenes bienales de escultura o pintura, literatura y audiovisuales.
6.1.5.	Conciertos de música instrumental.
6.1.6.	Teatralizaciones y cenas en el Parador alcañizano.

6.2. PROGRAMA DIDÁCTICO

La organización didáctica del museo estará dirigida a diversos públicos. Los fines que se persiguen con la aplicación pedagógica se basan en la democratización del acceso y comprensión del museo. Esta flexibilidad en el discurso didáctico permitirá aumentar el número de visitantes, así como promover la educación y el aprendizaje continuos. Haremos llegar a los centros educativos las ofertas sobre posibles visitas y talleres, atendiendo a los horarios y posibilidades los destinatarios.

Para concertar las visitas, se facilitará la dirección, teléfono, e mail a través de la página web para que la realización de los centros sea fluida hasta que se configuren unas listas de *mailing*. Se invitarán a centros, asociaciones y demás colectivos interesados, no sólo circunscribiéndonos al territorio comarcal. Se dispondrá de un aparcamiento para los autobuses de los grupos a los que se facilitará una oferta didáctico-cultural completa del día entero en convenio con la Oficina de Turismo.

El perfil del trabajador más idóneo para éste área sería aquel que aunase por la Licenciatura en Historia del Arte, y que además tuviera formación en actividades en el tiempo libre, preferentemente como animador sociocultural. Entre sus funciones encontramos la de guiar las visitas y acompañar a los docentes, y llevar a cabo las actividades didácticas con los distintos grupos de edad y perfil. Valoramos que el número mínimo de trabajadores serán dos que podrán direccionarse desde la Oficina de Turismo tras previo convenio.

Los dossieres didácticos de cada grupo irán adaptados a las necesidades de sus destinatarios. La organización de las actividades del Área de Educación se dividirá en:

¹⁸ Véase: Anexo núm. 5.II.

6.2.1.	Educación Infantil.
6.2.2.	Educación Primaria.
6.2.3.	Secundaria y Bachillerato.
6.2.4.	Adultos, universitarios y docentes.
6.2.5.	Grupos con necesidades especiales.

6.3. MEDIDAS DE PROMOCIÓN: MERCADOTECNIA APLICADA

La mercadotecnia está basada en los procesos de comunicación y difusión del centro museístico como producto. En este proceso es necesario aplicar el *marketing* como instrumento de captación de los visitantes potenciales. Hemos realizado un “estudio estadístico” previo, valorando el interés medio de la población a través del nivel estudios de las diversas poblaciones de la comarca del Bajo Aragón²⁰, y así poder aproximar los segmentos de público, sus características, necesidades, motivaciones y expectativas. La publicidad se basa en una serie de estrategias cognoscitivas de referencia visual, que permiten al público identificar la institución con unos elementos de carácter corporativo muy concretos, como en el caso del Logotipo²¹.

Hemos desarrollado una serie de sistemas básicos de promoción que permitan difundir la labor del museo y sus colecciones, tanto a través de los sistemas de información tradicional como de las nuevas tecnologías. En este caso, la promoción del museo se basa en la publicidad informativa tradicional, y la difusión de la institución *online* a través de la red. Vamos a dividir estos sistemas en los puramente promocionales e informativos y los enfocados a la venta de productos:

6.3.1. Sistemas promocionales e informativos:
6.3.1.1. Publicidad informativa: trípticos, folletos y cartelería.
6.3.1.2. Página web.
6.3.1.3. Banners insertos en páginas webs y APP Store.

¹⁹Sobre el programa didáctico de los diferentes grupos, véase: Anexo núm. 5.I.II. La realización de las guías didácticas se externalizarán, por lo que contaremos con la participación de una empresa privada especializada en didáctica.

²⁰ Sobre las estadísticas, véase: Anexo núm. 2.II.

²¹ Sobre el Logotipo del *Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón*, véase: Anexo, núm. 5.I.III.I.

6.3.2. Venta de productos:
6.3.2.1. Publicaciones.
6.3.2.2. Merchandising.

6.4. COMUNICACIÓN

Para la difusión de eventos concretos y comunicación con el público en general, hemos contado con la participación de los medios de masas. Entre los medios propuestos, vamos a valorar tanto el uso de los sistemas tradicionales de comunicación como las posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías, concretamente Internet. En el “Anexo” correspondiente a la Comunicación²², desarrollaremos los puntos correspondientes a:

6.4.1. Radio, Televisión y Prensa escrita.
6.4.2. Redes Sociales.
6.4.3. Ruedas de Prensa.

7. EVALUACIÓN FINAL DEL “IMPACTO” DEL MUSEO

Como conclusión de este proyecto queremos anticipar la preparación de una “Evaluación del impacto” como un ejercicio de planificación que permitiese solventar las carencias de la gestión, catalogación y difusión del proyecto, en el caso de que llegara a materializarse.

En lo referente a la gestión, un nuevo análisis DAFO podrá facilitar el cuadro necesario para visualizar cuales han sido lo aciertos y desaciertos en el proceso. Se trazarán unos nuevos objetivos que se basan en los primigenios, pero que aportan rectificaciones necesarias en la gestión derivadas del previo análisis DAFO. La recopilación de los datos financieros y el funcionamiento de los recursos humanos también se deberán tener en cuenta, así como la solvencia económica del museo, a través de los *Daybooks*, su afluencia y nivel de autosuficiencia.

La afluencia de visitantes al museo se medirá por medio de la contabilización de tickets, así como también se recopilará el número de participantes de las diversas actividades propuestas y las evaluaciones derivadas de las encuestas. También realizaremos un estudio del funcionamiento de venta de productos para incorporar las modificaciones pertinentes. Por último, sería interesante ampliar el catálogo razonado del museo para un mayor conocimiento de las colecciones, una labor que derivaría de las investigaciones de obras, previo acuerdo del Comité científico del museo.

²² Sobre los sistemas de comunicación, véase: Anexo núm.5.IV.

I. PROYECTO MUSEOLÓGICO Y MUSEOGRÁFICO

A la hora de abordar en un breve epígrafe el proyecto museológico y museográfico del *Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón* (MHATBA), debemos abordar dos puntos fundamentales: el dedicado al discurso teórico que vertebra la muestra expositiva y la consecuente puesta a punto de un proyecto museográfico coherente.

Acerca del discurso museológico, pretendemos acercar al visitante a la naturaleza de las distintas colecciones, valorando diversos aspectos en la difusión de las piezas expositivas. Por ello, la disposición de las mismas en las diferentes salas se fundamentará en un criterio derivado de la concepción museística anglosajona, centrada en los patrocinadores. En el caso de los fondos arqueológicos, las obras medievales propiedad del Ayuntamiento de Alcañiz y de la parroquia de Santa María, se encuadrarán en un discurso, al que no impondremos un marco histórico lineal – antinatural en el discurso museístico de esta institución – sino que se valorarán como testimonios de la cultura alcañizana a través de los siglos¹. El museo – que goza de gran heterogeneidad en sus subconjuntos y como unidad en sus propias colecciones – se ha decido que carezca de un discurso lineal, antinatural y decimonónico.



Fig. 1: Interior de la desacralizada Iglesia del Convento de las Dominicas en la actualidad. Foto: Teresa Thomson.

¹ Para contemplar un hilo conductor de la historia de Alcañiz ya existe un Centro de Interpretación, *Atrivm* en el que se expone el trasunto histórico y antropológico de la ciudad con cartelas explicativas y paneles audiovisuales.

Ya hemos comentado en el proyecto que el edificio elegido será la antigua iglesia del Convento de las Dominicas en Alcañiz, de propiedad municipal y sin ningún tipo de protección. Al no estar catalogado como de relevancia patrimonial, puede ser reformado con las modificaciones que requiera la función a la que se destina, sin mayor limitación que la propia de un edificio de uso público y el cumplimiento de la normativa urbanística municipal. El proyecto museográfico – que se expondrá a continuación – recogido en la antigua *Iglesia de las Dominicas* de Alcañiz, estará formado por tres colecciones, dos de ellas municipales y otra privada, a saber: la colección del Ayuntamiento alcañizano que cuenta con obras medievales y la colección arqueológica del Taller de Arqueología *Al-Qannis*, y por último, la colección de la Fundación Quílez Llisterri, que cuenta con piezas pictóricas, escultóricas y de otras artes con un gran arco temporal, desde el siglo XII hasta el XVII. Estos fondos podrán ir creciendo mediante donaciones, compras o depósitos, tanto indefinidos como temporales.

I.I. EL ACONDICIONAMIENTO DEL CONTINENTE MUSEÍSTICO Y MONTAJE EXPOSITIVO

Son necesarias diversas reformas en el edificio para adecuarlo a las necesidades de un continente museístico. Debe considerar el aislamiento de la parte superior del edificio, y contaremos con luz natural para actividades no expositivas. En el resto del continente arquitectónico se deben encontrar las soluciones que permitan el máximo aprovechamiento del espacio, con una buena climatización y renovación ambiental, esencial en un compartimento cerrado. Se construirán varias plantas en el interior del edificio (3 hasta el nivel de las ventanas), con alturas entre 4 a 6 metros como mínimo. Los espacios deberán ser diáfanos, con un sistema de tabiquería móvil que permita una distribución expositiva e itinerarios variables y cambiantes y la iluminación se adecuará a las características de cada sala.

Con todo ello, el edificio quedará dividido en varias salas, la primera y segunda estarán dedicadas a la colección arqueológica y a las obras medievales propiedad municipal, que contará con una reproducción de las pinturas murales del castillo calatravo (pl 0). La tercera sala estará ocupada por un montaje de los itinerarios histórico-culturales del Bajo Aragón y la cuarta, quinta y sexta a la colección Ángel Quílez, de la fundación Quílez Llisterri, con obras del siglo XII al XVII (pl. 1). La séptima sala estará dedicada al arte contemporáneo (pl.2). En el espacio abovedado superior (pl. 3) se dispondrá una sala de audiovisual de 7x 10 metros aproximadamente, biblioteca, sala de restauración, y un almacén (sin luz natural). También se dispondrá en la misma planta de pequeños despachos y oficinas, así como un Hall amplio en la zona de ascensores, aprovechable como área de descanso y/o cafetería. En la planta calle se dispondrá una tienda, la consigna y la recepción del museo.

El siguiente espacio quedará ocupado por una sala que sirva como marco de exposición de un concepto inmaterial de gran importancia para entender el territorio bajo aragonés durante el Medievo y la Edad Moderna como ruta de comunicación y enlace entre el levante y el interior peninsular. Los relatos de viajeros – cuya recopilación más completa se debe a García Mercadal² – testimonian cómo las rutas de

² Véase: Anexo, núm. 4.I.II., Bibliografía. Encontramos otra fuente de información acerca de las principales vías de tránsito. Es el primer *Repertorio de Caminos*, en el que se detalla la ruta que transcurre

comunicación preexistentes, y que durante el siglo XVI, seguían vigentes, conectaban diversas localidades posibilitando el intercambio de las influencias artísticas y culturales. La información sobre los itinerarios ubicados en el noreste peninsular, demuestran que Peñarroya, La Codoñera o Alcañiz, formaban parte de la ruta que entroncaba Caspe con Maella y el puerto de Gandesa que conecta con Tortosa, ciudad cercana a Amposta, la comarca del litoral catalán en la que se ubica la desembocadura del río Ebro.



Fig. 2: Mapa ilustrado de las localidades históricas del Bajo Aragón. Foto: Material facilitado por la Fundación Quílez Llisterri y los responsables de la Oficina de Turismo de Alcañiz.

Asimismo, abordaremos este capítulo centrado en la comunicación del territorio del Bajo Aragón desde Alcañiz, centro neurálgico de la zona, que gozó durante el siglo XVI del esplendor artístico derivado de obras realizadas por maestros de la talla del pintor Tomás Peliguet, o el escultor Damián Forment. También expondremos la existencia de la actividad de pintores itinerantes que efectuaban su labor entre el Maestrazgo turolense y Castellón. Otro grupo de artistas de interés en el transcurrir de la vida de los

a través del Bajo Aragón, partiendo desde Monzón para llegar a Valencia y utilizada durante las Edades Media y Moderna (ruta que siguió el emperador Carlos V en 1528 cuando viajó por este territorio).

talleres itinerantes en el territorio arribaron tierras bajo aragonesas venidos desde Cataluña, por ejemplo desde Tortosa, donde trabajó el pintor Baltasar Guiu, el cual podría tratarse, según estudios recientes, del llamado Maestro de Alcañiz.

Tampoco olvidaremos en el discurso museístico de abordar una breve explicación de personalidades del territorio que patrocinaron la cultura en el Bajo Aragón durante la Edad Moderna, como el Virrey Don Juan de Lanuza, el obispo Cubells o la poderosa Orden de Calatrava, figuras históricas que estuvieron integradas en el ambiente humanista derivado del pensamiento neoplatónico renacentista. Esta visión de un patrimonio cultural inmaterial del territorio del Bajo Aragón, entronca con otras iniciativas culturalistas que se ha llevado a cabo en el territorio por medio de diversas manifestaciones de divulgación cultural bajo el patrocinio de la Fundación Quílez Llisterri (www.fpll.es).



Fig. 2: Sepulcro de D. Juan de Lanuza (1537-1538) esculpido por Damián Forment, iglesia del castillo calatravo de Alcañiz.

Respecto a las obras atesoradas en el museo propiedad de la Colección Ángel Quílez (Fundación Quílez Llisterri), el discurso museístico de las salas en que se dispondrán sus piezas, se centrará en varias cuestiones: la primera de ellas, expondremos la propia naturaleza de la colección nacida del interés por recoger el patrimonio inmigrado nacido del interés de personas del propio ámbito alcañizano. Este interés nace como un impulso de “repoblar” el territorio de piezas artísticas que ejemplifiquen un pasado que cuenta en el caso del Bajo Aragón con un vacío material. La destrucción del legado histórico-

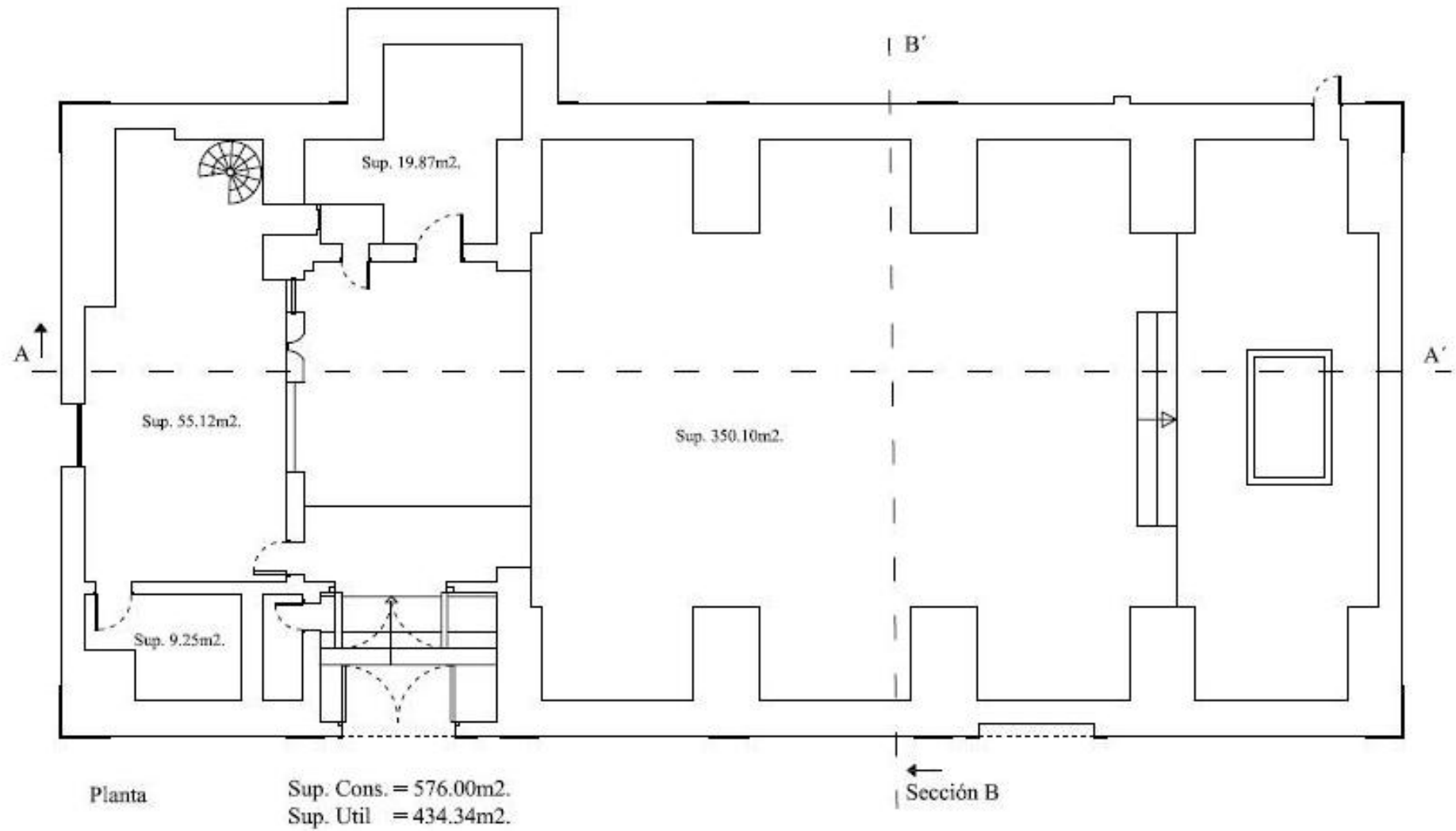
artístico debido a las guerras Carlistas del siglo XIX y la Guerra Civil, son capítulos que transforman la obra de arte en un ente organicista que nace, vive y muere³.

Por tanto, la musealización de esta colección inmigrada, va ligada al interés de recrear un patrimonio perdido, que a su vez, al ser inmigrado, vuelve al territorio con otra historia. Se trata de la recuperar un encuadre cultural humanístico del territorio - que es un patrimonio inmaterial- en continentes culturales, exponentes de una época concreta y bajo el impulso de personas herederas de este patrimonio cultural inmaterial.

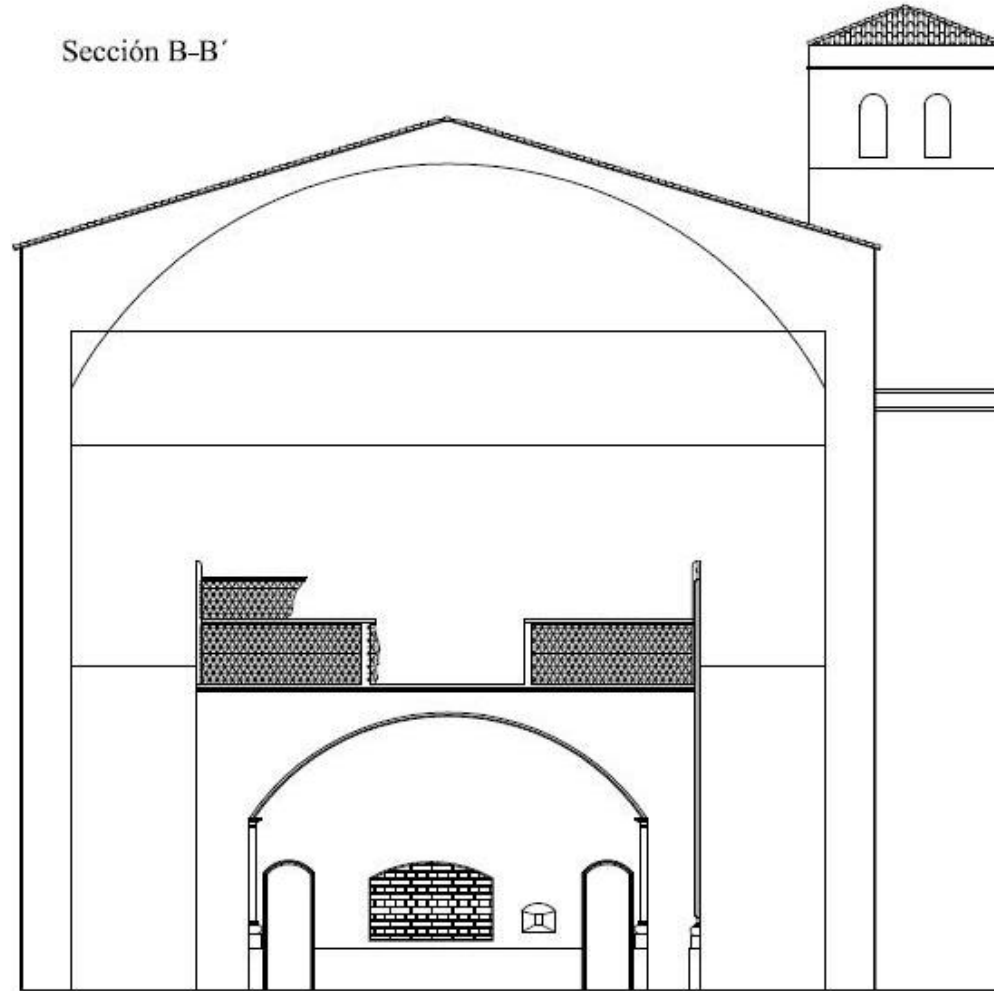
En cuanto al discurso didáctico de las salas expositivas de la Colección Quílez Llisterri, abordaremos la difusión de las piezas sin olvidar la descontextualización sufrida por estos objetos que en origen se concibieron para el uso litúrgico y devocional, un concepto que asimilaremos en el propio discurso. La realización de una colección en sí misma, implica una reubicación de las obras en un contexto nuevo y diferente para el que no fueron creadas. Este planteamiento pretende introducir en el discurso pedagógico del museo un tratamiento más natural de las obras, valorando su pérdida de sentido práctico al ingresar en un museo. Esto nos permite hacer comprender al visitante la propia naturaleza del ente museístico, y a su vez, también implica la posibilidad de abordar el proceso didáctico de las obras, perdiendo el sentido del museo como un conjunto de “antigüedades”.

³ Respecto a las obras artísticas conservadas tras los desastres de la guerra, Actualmente, el Dr. Ernesto Arce Oliva, profesor titular de Historia del Arte, miembro del Comité Científico del Centro de Arte del Renacimiento y codirector de dicha propuesta aquí resumida, está realizando el Catálogo Monumental del Bajo Aragón, por lo que está en marcha la elaboración de un inventario exhaustivo de dicho territorio.

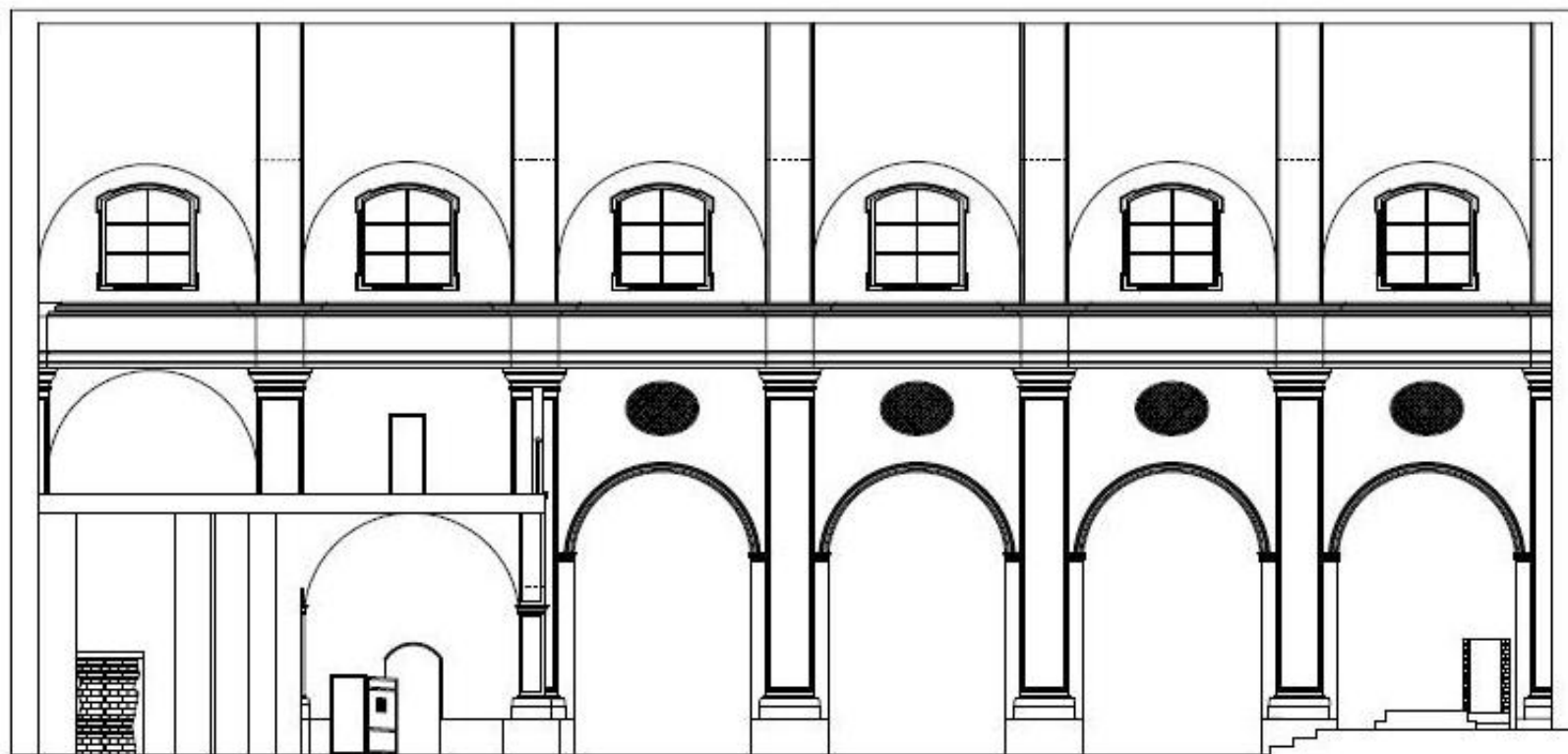
I.II. PLANIMETRÍAS.



Sección B-B'

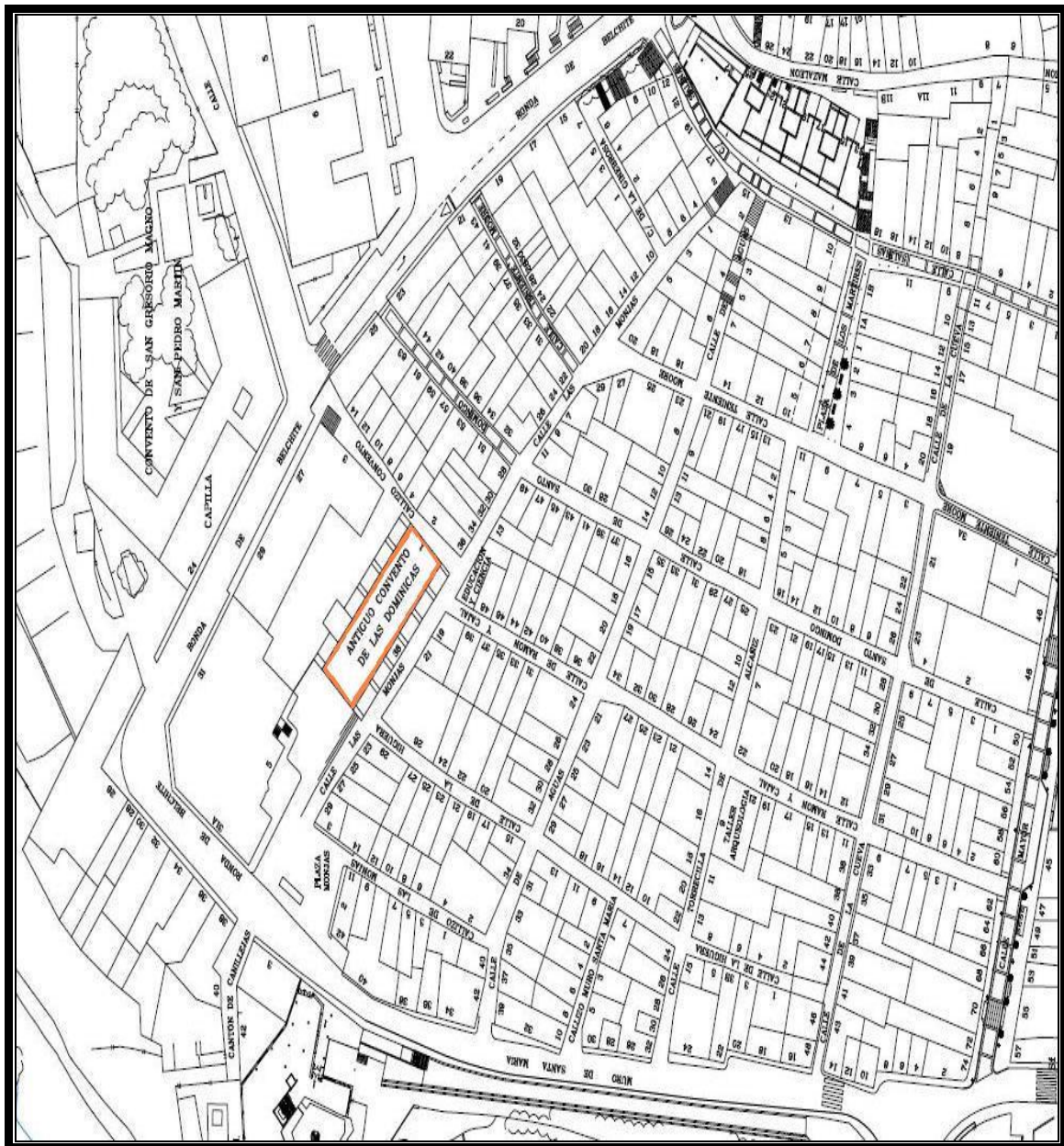


Sección A-A'



I. ESTUDIO DEL ENTORNO

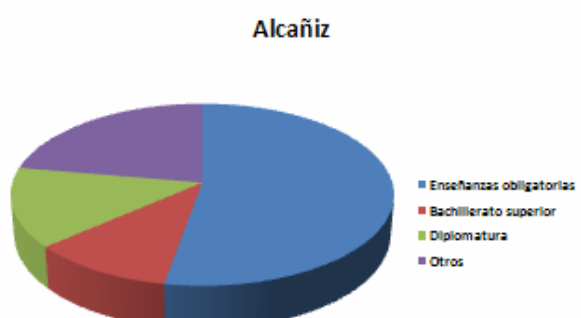
I.II. PLANO DEL ENTORNO DE LA ANTIGUA IGLESIA DE LAS DOMINICAS EN ALCAÑIZ.



II. ESTUDIO ESTADÍSTICO

II.I. ESTADÍSTICAS DEL NIVEL DE ESTUDIOS DE LOS HABITANTES DE LAS LOCALIDADES DE LA COMARCA DEL BAJO ARAGÓN.

El estudio estadístico del nivel de estudios de los habitantes de las poblaciones del Bajo Aragón, nos facilita la tarea de valorar *a priori* la afluencia de los visitantes de la comarca que podrían estar interesados en visitar el museo¹. Los segmentos de las estadísticas coloreados en tonalidad azul, hacen referencia a las personas con un nivel de estudios básicos, mientras que el segmento verde, morado y rojo, refleja la cantidad de habitantes con estudios por encima del Bachillerato superior. Creemos que este último grupo poblacional podría estar más interesada en visitar el museo. Presentamos los porcentajes aproximados de cada una de las poblaciones de la comarca.

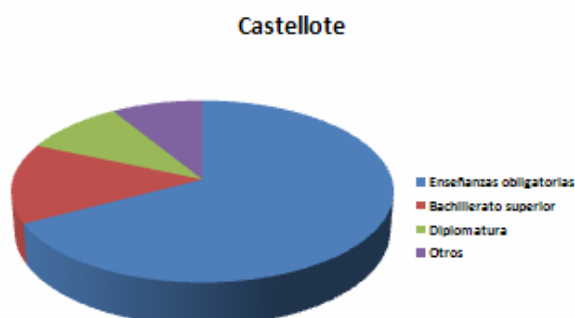


Población: 16.233 habitantes

Posibles visitantes: 23,1% (2613,513).

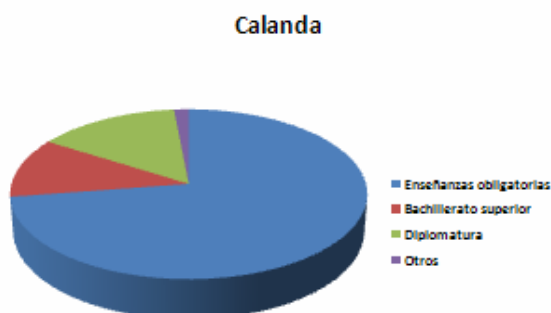
Población: 802 habitantes

Posibles visitantes: 23,9% (191,7).



Población: 3.474 habitantes

Posibles visitantes: 20,9 % (726, 1).

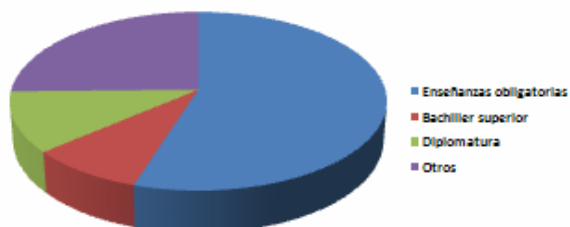


¹ Datos estadísticos entresacados de la página web del *Instituto aragonés de estadística*, online: [<http://bonansa.aragob.es>. Consultado: 20-08-2012].

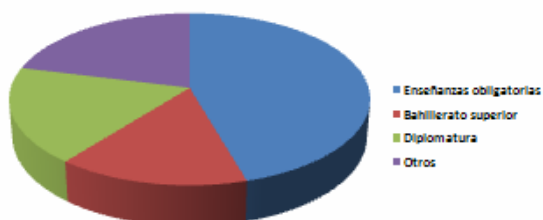
Población: 824 habitantes

Posibles visitantes: 19,8 %
(163,152).

Castelserás



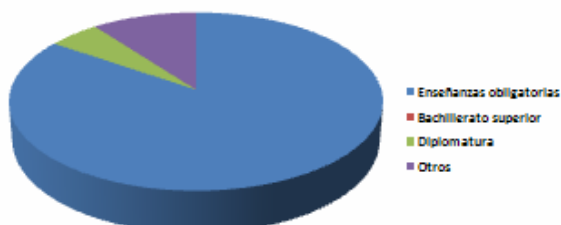
La Codoñera



Población: 329 habitantes

Posibles visitantes: 33,4% 33,4

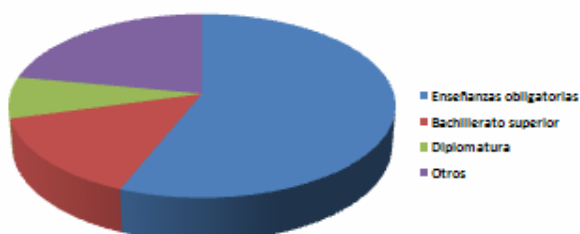
Torre del Compte



Población: 174 habitantes

Posibles visitantes: 5,1% (8,8).

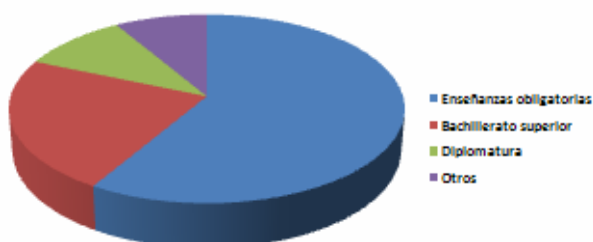
Torrecilla de Alcañiz



Población: 439 habitantes

Posibles visitantes: 21,9% (96,141).

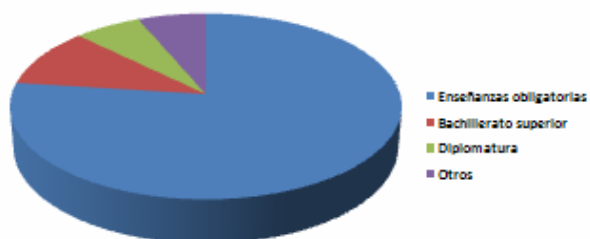
Valjunquera



Población: 423 habitantes

Posibles visitantes: 21,7% (331,2).

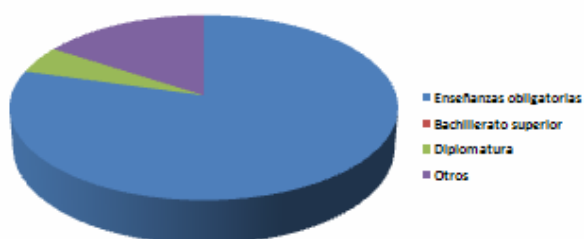
Valdealgorfa



Población: 734 habitantes

Posibles visitantes: 16,6 % (121,844).

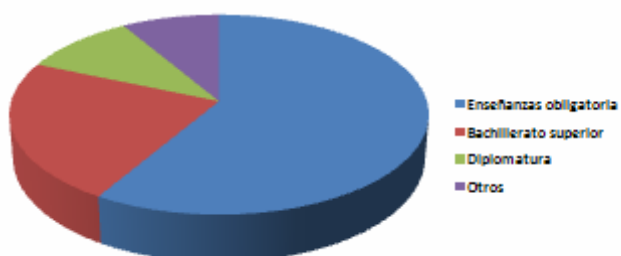
Valdeltormo



Población: 636 habitantes

Posibles visitantes: 4,8% (17,424).

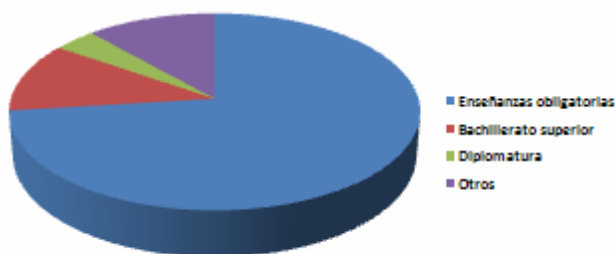
Mas de las Matas



Población: 1.432 habitantes

Posibles visitantes: 16,5 % (236,28).

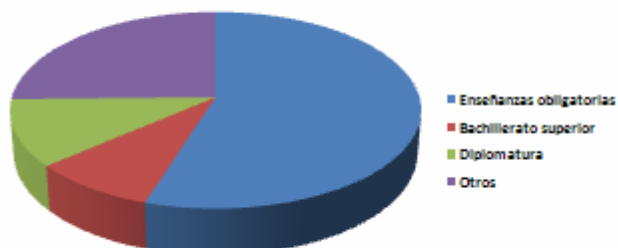
Foz de Calanda



Población: 257 habitantes

Posibles visitantes: 15,3% (39,321).

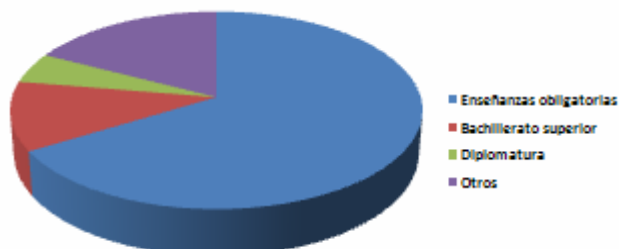
Castelserás



Población: 824 habitantes

Posibles visitantes: 19,8% (163,152).

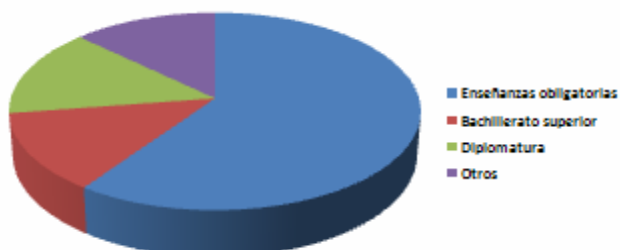
Mazaleón



Población: 604 habitantes

Posibles visitantes: 16,3% (98,452).

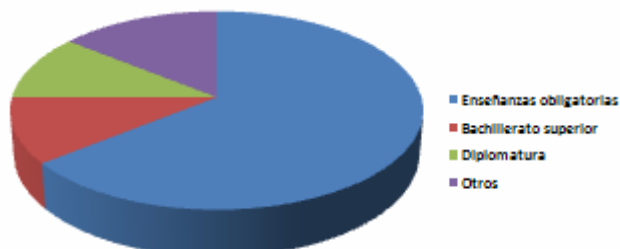
Calaceite



Población: 1.153 habitantes

Posibles visitantes: 27,4% (315,922).

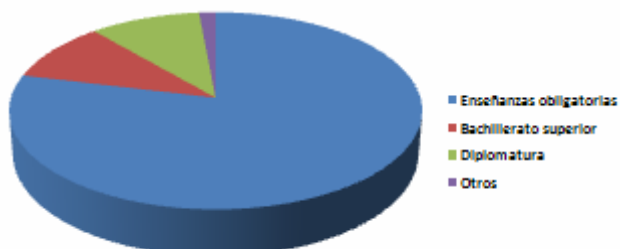
Arens de Lledó



Población: 232 habitantes

Posibles visitantes: 21,4 % (49,648).

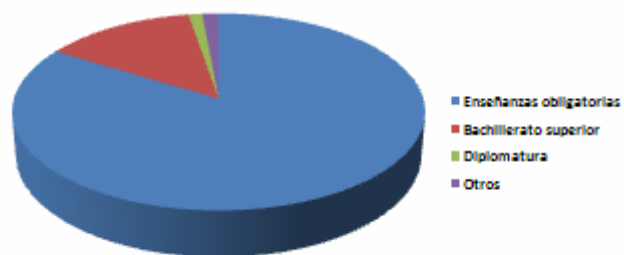
Lledó



Población: 209 habitantes

Posibles visitantes: 16% (33,44).

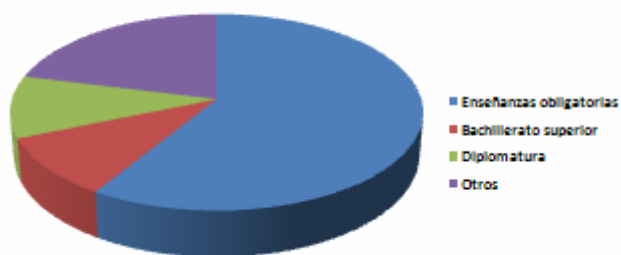
Cretas



Población: 632 habitantes

Posibles visitantes: 12,1% (76,472).

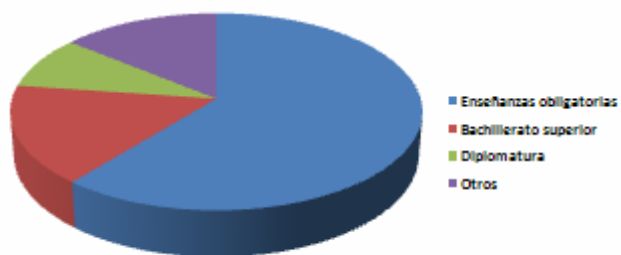
Valderrobres



Población: 1.945 habitantes

**Posibles visitantes:
20.1%
(390,945).**

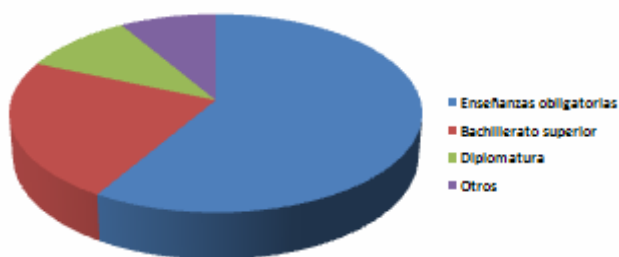
Beceite



Población: 619 habitantes

Posibles visitantes: 25% (154,75).

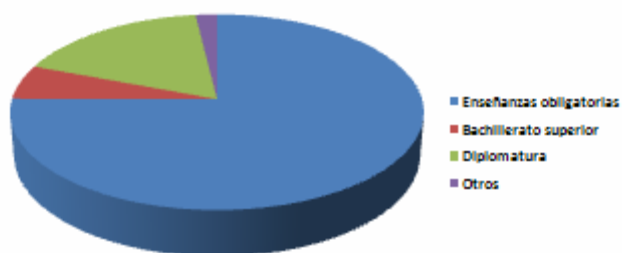
Fuentespalda



Población: 355 habitantes

Posibles visitantes: 25,6% (90,88).

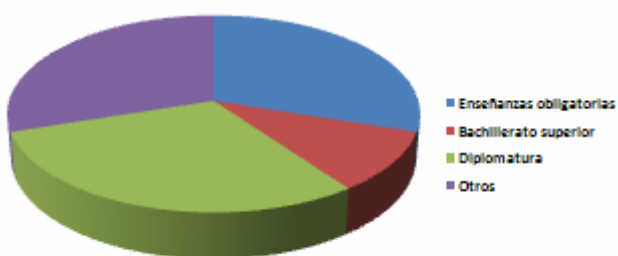
Peñarroya de Tastavins



Población: 539 habitantes

Posibles visitantes: 14,5% (78,155).

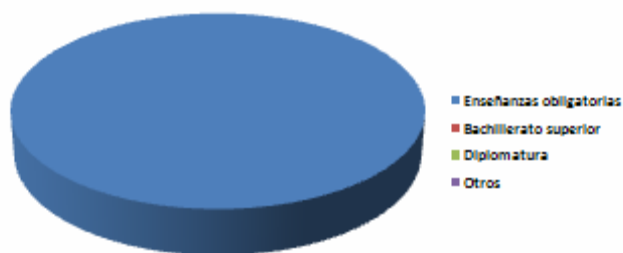
Torre de Arcas



Población: 102 habitantes

Posibles visitantes: 40% (174,8).

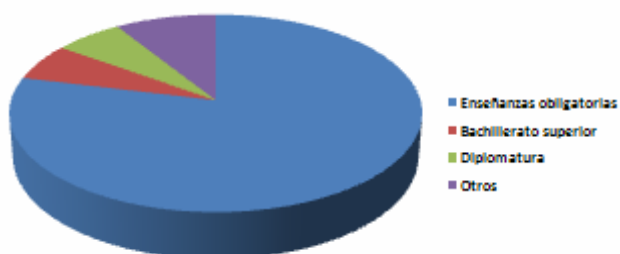
Las Parras de Castellote



Población: 79 habitantes

Posibles visitantes: 0%

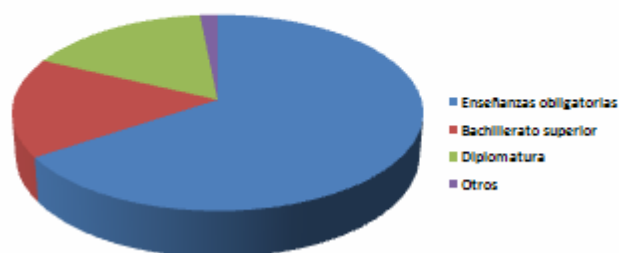
La Ginebrosa



Población: 238 habitantes

Posibles visitantes: 12,3% (29,274).

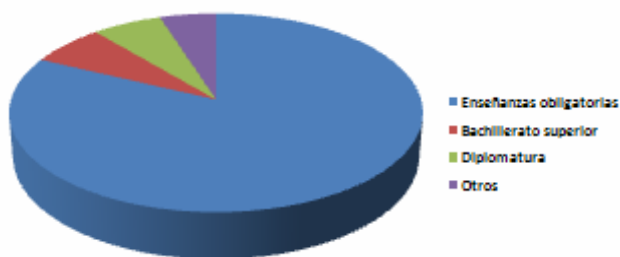
Torrevelilla



Población: 209 habitantes

Posibles visitantes: 25% (52,25).

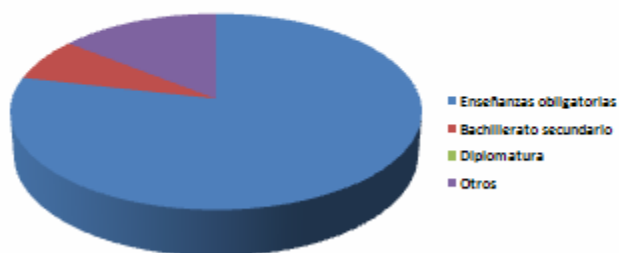
Aguaviva



Población: 658 habitantes

Posibles visitantes: 12,9% (84,882).

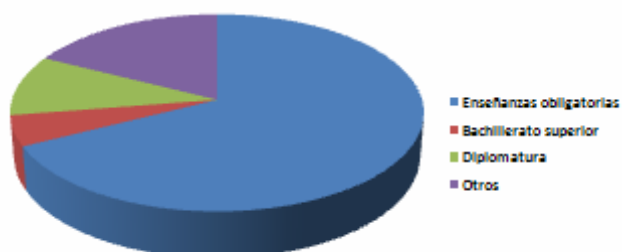
La Cerollera



Población: 119 habitantes

Posibles visitantes: 12,9% (15,351).

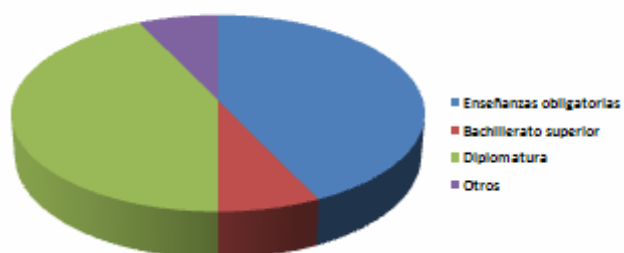
Monroyo



Población: 362 habitantes

Posibles visitantes: 15% (44,4).

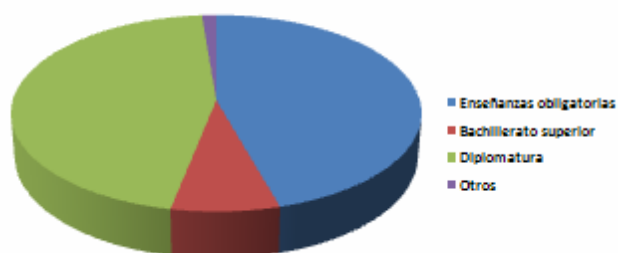
La Cañada de Verich



Población: 104 habitantes

Posibles visitantes: 7,1 % (7,38).

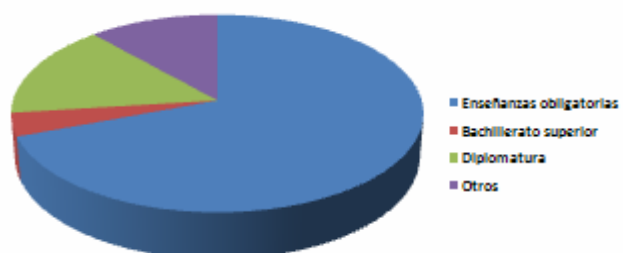
Belmonte de San José



Población: 138 habitantes

Posibles visitantes: 50% (69).

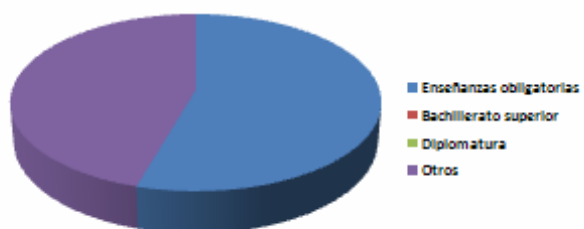
La Portellada



Población: 292 habitantes

Posibles visitantes: 19,2% (56,064).

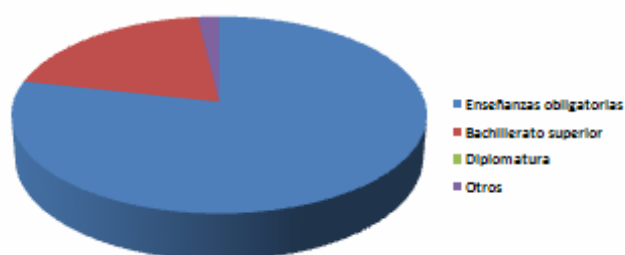
Ráfales



Población: 199 habitantes

Posibles visitantes: 0%

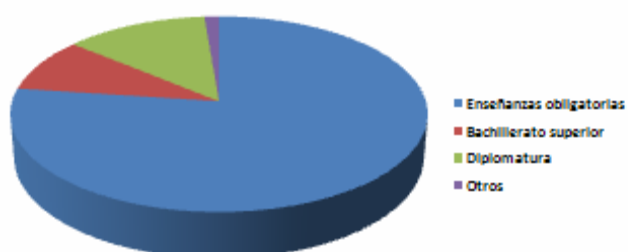
Fórnoles



Población: 94 habitantes

**Posibles visitantes: 12,5 %
(11,75).**

La Fresneda



Población: 419 habitantes

**Posibles visitantes: 20,4%
(85,476).**

I. GESTIÓN DEL MUSEO

I.I. RÉGIMEN JURÍDICO DEL MUSEO

Respecto a la legislación vigente a tener en cuenta, el régimen jurídico de esta infraestructura cultural debe estar en concordancia con legislación de los Museos en Aragón, que está bajo la competencia de la Comunidad Autónoma, a su vez asignada por el Estatuto de Autonomía de Aragón. La Ley de Museo de Aragón (7/1986, de 5 de diciembre, publicada en el BOA de 9 de diciembre), desarrollada parcialmente por el Decreto 56/1987, de 8 de mayo (BOA de 29 de mayo), establece el marco legal de relaciones entre los museos de titularidad no estatal y la administración de la Comunidad Autónoma. Nos atendremos a todos los aspectos relativos a su creación, organización, funcionamiento y el régimen de autorización administrativa para la creación de instituciones museísticas¹.

El museo de Alcañiz se plantea como una institución que se clasificará dentro de los museos monográficos², pero con un amplio enfoque, teniendo en cuenta la historia artística y cultura humanística, tanto material como inmaterial, del territorio del Bajo Aragón. Se encuadrará en una fórmula mixta entre el museo comarcal, que contiene en su interior una “varia” de colecciones municipales, y la exhibición de una colección privada.

Asimismo, la Ley establece en su Título Tercero la necesidad de regular las colecciones y fondos museográficos, de forma que se garantice el funcionamiento del museo integrado en el sistema con el que se regula sus áreas básicas, régimen interno y de personal y tratamiento de fondos.

El Decreto 56/1987, del 8 de mayo, especifica que la labor a desempeñar por los museos en relación a la conservación e investigación, la identificación, control científico, preservación y tratamiento de los fondos del Museo, será gestionada por un Consejo Asesor, que en este caso deriva en dos equipos divididos en un Comité científico y otro ejecutivo, formado por diferentes miembros del Patronato. También se ocuparán de las decisiones de gestión, como la situación, forma de ingreso de las obras, préstamos temporales o las decisiones de los movimientos internos de las mismas.

¹ Título Preliminar, Ley 7/1986 de Museos de Aragón .B.O.E. nº 307 de 24 de diciembre de 1986.

² Tal y como obliga la clasificación museística: Título Primero, Ley 7/1986 de Museos de Aragón .B.O.E. nº 307 de 24 de diciembre de 1986.

Respecto al tratamiento administrativo del museo³, la legislación obliga que haya un Libro de Registro de los fondos, realizado por orden cronológico de entrada al museo, con la fecha de ingreso y los datos suficientes para la correcta identificación de los bienes. Asimismo, el registro se dividirá en dos secciones: el primero para los fondos propios (compras, donativos, legados y adjudicaciones por Orden Departamental), y depósitos, junto a los que se hará constar el número de expediente del depósito. Respecto al tratamiento técnico del inventario y el catálogo de sus fondos, el art. 8 del Decreto de 1987, establece que es preceptivo el envío de una copia actualizada del Inventario y del Libro de Registro en el mes de diciembre de cada año al Departamento de la Diputación General de Aragón encargado de dichas competencias.

También se tendrá en cuenta la normativa relativa a la difusión del museo, que permite el desarrollo de la comunicación entre la institución museística y las necesidades sociales del público. También está relacionada con la exhibición y montaje de los fondos museísticos teniendo en cuenta los objetivos de comunicación y educación.

A su vez, se debe contemplar el tratamiento de la gestión económica, dado que la falta de recursos para llevar a cabo la contratación de personal, nos ha llevado a plantear un convenio con los responsables de la oficina de turismo de Alcañiz, para trasladar dos personas que funcionen como personal dentro de los recursos humanos necesarios para la recepción y el control de las salas. A su vez, tendremos en cuenta la Ley de estatal de Mecenazgo (Ley 49/2002, de 23 de diciembre) y la Ley de Fundaciones de la Comunidad de Aragón (Ley 50/2002, de 26 de diciembre).

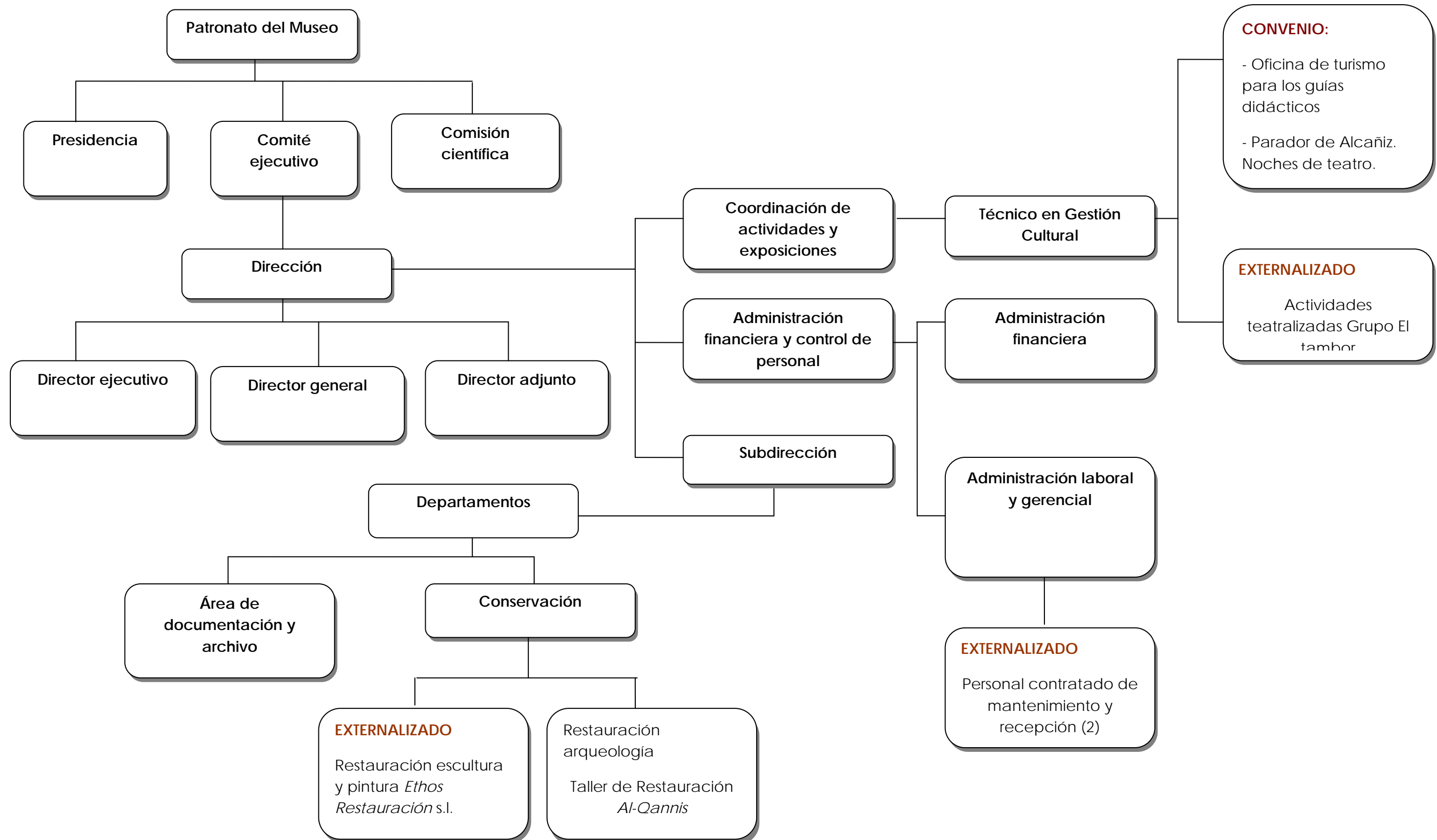
I.II. PRESUPUESTO INICIAL, ACONDICIONAMIENTO, INFRAESTRUCTURA Y MONTAJE MUSEOGRÁFICO

DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	PRECIO UNITARIO	TOTAL
Acondicionamiento del edificio			
Arquitecto conservador para readecuación del edificio.	1 x 6 meses	10,000.00	60,000.00
Museógrafo para la dirección del montaje.	1 x 6 meses	4,000.00	24,000.00
TOTAL			84,000.00
Mantenimiento y funcionamiento			
Recepción	1 x 12 meses	1,000.00	12,000.00
Guardia de seguridad	1 x 12 meses	1,100.00	13,200.00

³ El tratamiento administrativo del museo queda establecido en el art. 7. del Decreto 56/1987 de la Diputación General de Aragón, de desarrollo parcial de la Ley de Museos de Aragón. B.O.A. nº 153 de 4 de julio de 1991.

Servicio de limpieza	1 x 12 meses	800. 00	9,600.00
Servicios públicos (Agua, luz, sistema telefónico y de internet)	1 x 12 meses	500.00	6,000.00
TOTAL			40,800.00
Equipo y mobiliario			
Aire acondicionado	1	10,000.00	10,000.00
Proyector	1	6,000.00	6,000.00
Instalación de sistema telefónico y de Internet	1	2,000.00	2,000.00
Herramientas de montaje para mantenimiento de museos (routers con llave, brocas, taladros, ventosa para vidrios y aspiradora)	-	3,000.00	3,000.00
Sillas para sala audiovisuales	70	150	10,500.00
Juego de muebles de recepción	1	4,000.00	4,000.00
TOTAL			35,500.00
Infraestructura y Museografía			
Iluminación	-	10,000.00	10,000.00
Vitrinas empotradas para exposiciones	30	6,000.00	6,000.00
Señalamiento	-	5,000.00	5,000.00
Sistema de alarma contra robo e incendio	-	10,000.00	10,000.00
TOTAL			31,000.00
Proyección y difusión	-	3,000.00	3,000.00
GRAN TOTAL			79,300.00 €

III. ORGANIGRAMA DE RECURSOS HUMANOS DEL MUSEO



IV. MODELO DE ENCUESTA OPCIONAL PARA VISITANTES

Edad	
Ocupación	
Nacionalidad	
Procedencia	

1. ¿Cuál es su principal motivación para visitar el museo?

- ☐ **Formación**
- ☐ **Entretenimiento**
- ☐ **Turismo por el territorio del Bajo Aragón**

2. ¿A través de qué medio informativo ha sabido de la existencia del museo?

- ☐ **Recomendación personal**
- ☐ **Página web**
- ☐ **Cartelería**
- ☐ **Oficina de Turismo de Alcañiz**
- ☐ **Otros**

3. ¿Qué espacio expositivo le ha gustado más del museo?

- ☐ **Colección arqueológica**
- ☐ **Colección de arte medieval**
- ☐ **Colección Ángel Quílez**

4. ¿Qué valoración daría a las instalaciones del museo del 1 al 10?

5. ¿Ha venido a Alcañiz exclusivamente a ver el museo o a visitar la ciudad?

6. Si lo desea, exprese su opinión personal y sugerencias.

I. LIBRO DE REGISTRO Y CATALOGACIÓN DE LOS FONDOS DE LAS COLECCIONES CUSTODIADAS EN EL MUSEO



I.I. LIBRO DE REGISTRO¹

Número de Registro	Colección	Nombre	Datación	Descripción (autor, origen geográfico, tipología, material, técnica, medidas)
1.1	FTAQ	Caballo ibérico	S. II-I a. C	Piedra arenisca, talla escupida, 109 x 32 x 50 cm
1.2	FTAQ	Ara romana	S. II d. C	Piedra arenisca, 78 x 49 x 36 cm
1.3	FTAQ	Ara romana	S. II- III d. C	Piedra arenisca, 84 x 80 x 33 cm
1.4	FTAQ	Estela funeraria	S. I-II d. C	Piedra arenisca, talla escupida, 55 x 54 x 26 cm
1.5	FTAQ	Capitel romano	S. I d. C	Piedra arenisca, talla escupida, 45 x 24 x 27 cm
1.6	FTAQ	Figura femenina	S. II. I a. C	Terracota, talla escupida, 3,3 x 5,1 x 5,2 cm
1.7	FTAQ	Figura femenina	S. I d. C	Terracota, talla escupida, 1,3 x 2 x 4,7 cm
1.8	FTAQ	Representación bóvido	S. II-I a. C	Terracota, talla escupida, 3 x 6,5 x 7,7 cm
1.9	FTAQ	Capitel Visigodo	S. VI-VII	Alabastro, talla escupida, 13 x 12 x 18 cm
1.10	FTAQ	Piezas cerámicas (85)		(sin inventariar)
2.1	FCAA	Rueda de la fortuna	S. XIV	Pintura mural al temple trasladada a lienzo, 162 x

				208 cm
2.2	FCAA	Joven músico, El Trovador	S. XIV	Pintura mural al temple trasladada a lienzo, 181 x 62 cm
3.1	FCAQ	Piedad	S. XVI	Escuela alemana, madera de nogal sin policromar, 90 x 47 x 33 cm
3.2	FCAQ	Calvario	h. 1520-1530	Taller de Amberes, madera de nogal, 21 x 16,5 cm (sin marco)
3.3	FCAQ	Cristo con la cruz a cuestas	Principios S. XVII	Escuela castellana. Mazonería de madera dorada y policromada; óleo sobre lienzo. Medias de la mazonería: 178 x 162 cm; lienzo: 67 x 52 cm.
3.4	FCAQ	Retablo de la Inmaculada	h. 1600-1610	Mazonería de madera dorada y policromada; Pintura sobre tabla. Medidas. 214 x 161 cm.
3.5	FCAQ	Santa	Finales S. XVI	Escuela castellana, Madera tallada, dorada y estofada. 133 cm.
3.6	FCAQ	San Fabián y San Sebastián	Finales S. XVI	Círculo de Juan de Anchieta. Relieve de madera dorada y policromada. Medidas. 110 x 75 cm.
3.7	FCAQ	Santa Bárbara en prisión	h. 1500	Círculo de Miguel Ximénez. Pintura sobre tabla. Medidas: 77 x 71 cm.
3.8	FCAQ	Santa Águeda	Primer tercio S. XVII	Escuela del norte de Italia. Óleo sobre lienzo. Medidas: 78 x 105 cm (sin marco).
3.9	FCAQ	Cáliz	Finales S. XV	Juan Tol. Plata sobredorada y esmaltes. Medidas:

				22. 5 cm.
3.10	FCAQ	Cruz	S. XVII	Anónimo. Burgos. Plata y piedras preciosas. Medidas: 12 x 18 cm.
3.11	FCAQ	Dije con Inmaculada	S. XVII	Anónimo. Plata, cristal de roca y hueso. Medidas: 6 x 12 cm.
3.12	FCAQ	San Francisco de Asís	S. XVII	Taller de Jusepe Ribera. Óleo sobre lienzo. Medidas: 101 x 174 cm.
3.13	FCAQ	San Martín de Tours	h. 1500	Hispanoflamenco. Altorrelieve de madera. Medidas: 45 x 40 cm (con peana).
3.14	FCAQ	San Juan Bautista	S. XVI	Escuela española. Escultura de madera policromada. Medidas: 39 cm.
3.15	FCAQ	San Pablo	S. XVI	Escuela española. Fragmento de mazonería de retablo con plancha de relieve. Madera tallada, ensamblada, dorada y policromada. Medidas: 68 x 48 x 20 cm.
3.16	FCAQ	San Pedro	S. XVI	Escuela española. Fragmento de mazonería de retablo con plancha de relieve. Madera tallada, ensamblada, dorada y policromada. Medidas: 68 x 48 x 20 cm.
3.17	FCAQ	Santos varones	S. XIV	Escuela italiana. Pintura sobre tabla. Medidas: 26,7 x 14 cm.
3.18	FCAQ	Santo	S. XVI	Escuela española. Tejido bordado en hilo de

				seda y oro sobre lienzo de lino. Medidas: 38 x 24 cm.
3.19	FCAQ	Virgen	S. XVI	Escuela española. Tejido bordado en hilo de seda y oro sobre lienzo de lino. Medidas: 38 x 24 cm.
3.20	FCAQ	Virgen con Niño	S.XV	Escultura. Madera tallada y policromada. Medidas. 58 x 30 cm.
3.21	FCAQ	Caridad	S. XVI	Círculo vallisoletano. Madera tallada, dorada y policromada. Medidas: 50 x 30 cm.
3.22	FCAQ	Copón	S. XVII	Escuela española. Plata sobredorada, Medidas: 29,5 cm.
3.23	FCAQ	Niño de la Muerte	S. XVI	Alabastro. Medidas: 10,5 x 23,5 cm.
3.24	FCAQ	Custodia	S. XVI	Escuela española. Madera dorada y policromada. Medidas. 58 x 26 x 26 cm.
3.25	FCAQ	Santa Mártir	h. 1500	Escultura de madera policromada. Medidas: 66, 5 cm.
3.26	FCAQ	Macolla	S. XVI	Anónimo. Cobre dorado. Medidas: 23, 5 cm.
3.27	FCAQ	Expositor	S. XVI	Escuela veneciana. Madera con incrustaciones. Medidas: 62 x 47 x 12, 5 cm.
3.28	FCAQ	Hostiario	Finales S. XVI	Escuela leonesa. Plata repujada y soldada. Medidas: 16,5 cm.

3.29	FCAQ	Inmaculada	S. XVI	Escuela española. Escultura. Talla de madera policromada. Medidas: 93 cm.
3.30	FCAQ	Piedad	S. XVI	Escuela alemana. Escultura de madera de tilo sin policromar. Medidas: 90 cm.
3.31	FCAQ	Portapaz	S. XVI	Bronce vaciado y repujado. Medidas: 11 x 7 cm.
3.32	FCAQ	San Juan Bautista	S. XV	Escuela catalana. Escultura de madera policromada. Medidas: 50 cm.
3.33	FCAQ	San Pablo	S. XVII.XVIII	Relieve de madera policromada. Medidas: 71 x 60 cm.
3.34	FCAQ	San Pedro	S. XVII.XVIII	Relieve de madera policromada. Medidas: 71 x 60 cm.
3.35	FCAQ	San Sebastián	S. XVI	Escultura. Talla de madera policromada. Medidas: 94,5 cm.
3.36	FCAQ	Virgen	S. XVI	Escuela burgalesa. Escultura de madera policromada. Medidas: 52 cm.
3.37	FCAQ	Figura con nimbo y San Pablo	S. XVI	Tejido bordado en hilo de seda y oro sobre lienzo de lino.
3.38	FCAQ	Virgen con el Niño	Segunda mitad S. XVI	Escultura. Talla de madera policromada. Medidas: 71,5 cm.
3.39	FCAQ	Virgen con el Niño	S. XIV	Escuela castellana. Talla de madera policromada. Medidas: 83 x 38 x 34 cm.

3.40	FCAQ	Virgen con el Niño	S. XVI	Escuela española. Talla de madera policromada. Medidas: 94 cm.
3.41	FCAQ	Virgen con el Niño	S. XII	Escuela catalana. Talla de madera dorada y policromada. Medidas: 32 cm.
3.42	FCAQ	Cristo articulado	S. XV	Talla y ensamblado de madera dorada y policromada. Medidas: 85 cm.
3.43	FCAQ	Visitación	S. XVI	Escultura. Talla de madera dorada y policromada. Medidas: 38 cm.
3.44	FCAQ	San Pedro	S. XVI	Relieve. Madera policromada y dorada. Medidas: 55 x 26 cm.
3.45	FCAQ	Escudo de Igualada	S. XV-XVI	Relieve. Piedra tallada y policromada. Medidas: 19 x 24 cm.
3.46	FCAQ	Hornacina	S. XVI	Talla, ensamblado, dorado y policromado. Medidas: 70 x 46 x 24 cm.
3.47	FCAQ	Anunciación	S. XVI	Pintura. Óleo y temple sobre tabla
3.48	FCAQ	Deposición de Cristo	S. XVI	Basaiti. Pintura. Óleo sobre tabla
3.49	FCAQ	Deposición de Cristo	S. XVI	Pintura. Óleo sobre tabla
3.50	FCAQ	María Magdalena	S. XVI	Pintura al temple con toques de óleo sobre tabla
3.51	FCAQ	San Francisco de Asís.	S. XVII	Posiblemente procede del ámbito italiano. Pintura. Óleo sobre lienzo

¹ El modelo de Libro de Registro fue facilitado por la prof. Cristina Giménez en el módulo: “Difusión, comunicación, puesta en valor e interpretación del patrimonio cultural”, Máster en Gestión de Patrimonio Cultural. Siglas: FTAQ (Fondo del Taller de Arqueología), FCAA (Fondo Colección del Ayuntamiento de Alcañiz), FCAQ (Fondo Colección particular Ángel Quílez).

I. II. CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO DE HISTORIA DE ALCAÑIZ Y TERRITORIAL DEL BAJO ARAGÓN

COLECCIÓN DEL AYUNTAMIENTO DE ALCAÑIZ

TALLER DE ARQUEOLOGÍA (FTAQ)

CABALLO IBÉRICO

Autor: Desconocido

Dimensiones: 109 x 32 x 50 cm.

Material y Técnica: Talla en piedra arenisca

Datación: S. III-II a.C.

Procedencia: Poblado ibero-romano de El Palao.

Propiedad: Ayuntamiento de Alcañiz.

Depositada en el Taller de Arqueología *Al-Qannis*



Esta pieza datada entre el siglo III y II a. C, se descubrió en el yacimiento de “El Palao”, que constituye el enclave humano ibero-romano de mayor tamaño en el Bajo Aragón. Está situado sobre un cerro a unos cuatro kilómetros al Suroeste de la ciudad de Alcañiz. Además de esta pieza también se halló en la misma campaña de excavación los restos de los plementos de la muralla originaria.

El yacimiento se conoce desde principios del siglo XX y ha sido objeto de distintas campañas de excavación dirigidas por V. Bardavíu y R. Thouvenot (1928), Francisco Marco (1978-1985) y por Francisco Marco, Pierre Moret y José Antonio Benavente desde 2003.

Este caballo ibérico junto con otra similar hallada en el mismo yacimiento, constituye uno de los escasos ejemplos de escultura ibérica exenta del Valle del Ebro. La pieza está fragmentada en la zona correspondiente a la cabeza y a la parte inferior de sus remos, por lo que se conserva la testa del équido, el cuello y el cuerpo, aunque ha perdido las patas. En primera instancia se halló el cuerpo y cuello del caballo y posteriormente se encontró la cabeza que fue adquirida por el Ayuntamiento de Alcañiz. Su labra es bastante tosca y presenta un cuerpo bastante alargado, y cuyo lomo queda interrumpido al final de la grupa. La parte baja del pecho y el arranque de las patas delanteras se conforman mediante un rebaje. Tan sólo cuenta con algunos detalles figurativos

a base de incisiones que dibujan las crines del caballo y la boca, el desarrollo del sexo del animal al final del vientre y la representación de la montura, que queda reducida a dos

líneas horizontales que recorren los flancos del animal. El resto de la talla presenta una superficie lisa bastante erosionada.

ARA ROMANA DE TORRE THOMSON I

Autor: Desconocido

Dimensiones: 78 x 49 x 36 cm.

Material y Técnica: Talla en piedra arenisca

Datación: S. II d.C.

Procedencia: Finca particular.

Propiedad: Ayuntamiento de Alcañiz.

Depositada en el Taller de Arqueología *Al-Qannis*



Ara romana de altar hallada en las inmediaciones del yacimiento del despoblado “Alcañiz el Viejo”, el musulmán *Al-Qannis* que seguramente debe su denominación a las cañas o cañizos, abundantes en la ribera del río Guadalope. Dentro del yacimiento, el terreno en el que se halló el ara en el momento del descubrimiento, a principios del siglo XX, era una finca en propiedad particular de D. José Manuel Thomson.

La pieza se descubrió junto a varios restos de la misma datación, concretamente grandes bloques de piedra sillar, que parecen identificarse, según las descripciones de Mosén V. Bardaviú y R. Thouvenot, con los restos de una construcción de carácter

funerario, probablemente un mausoleo en cuyo interior se ubicaría el ara.

El ara está tallada en una sola pieza en forma de paralelepípedo, y presenta un basamento, cuerpo y zócalo. Sobre la superficie del cuerpo se tallaron en relieve con una peana rectangular sobre la que se dispone una corona de laurel que a su vez circunda una estrella de seis puntas inscrita en un círculo. La estrella de seis puntos en el arte funerario romano deriva de la fusión e integración de elementos de religiones practicadas por los pueblos conquistados por el Imperio y de nuevos cultos llegados desde Oriente, como el culto de origen persa al Dios solar Mitra, cuya influencia queda patente en la estrella de seis puntas inscrita en el ara, símbolo de la luz suprema. En

cuanto al laurel (*Laurus nobilis*), solía utilizarse en las coronas funerarias romanas que se colocaban sobre la cabeza de los difuntos.

Se conserva parcialmente una inscripción epigráfica situada en la parte

superior de la pieza monolítica que reza: [...]*OPTA* [...]A [...]AN(*orum*) [...]H(ic)S(itus/a)E(st) [...]PO(*suit*). Esta inscripción podría identificarse, según Antonio Benavente, con el nombre del difunto acompañado de la consignación de su edad.

ARA ROMANA DE TORRE THOMSON II

Autor: Desconocido

Dimensiones: 84 x 80 x 33 cm.

Material y Técnica: Talla en piedra arenisca

Datación: S. II – primera mitad del S. III d.C.

Procedencia: Finca particular.

Propiedad: Ayuntamiento de Alcañiz.

Depositada en el Taller de Arqueología *Al-Qannis*



La segunda ara romana procede de nuevo de la colección arqueológica de Alcañiz. Al igual que en el caso de la Ara romana de Torre Thomson I, fue hallada en el mismo solar propiedad de D. José Manuel Thomson, ubicado en las inmediaciones de la antigua población musulmana de *Al-Qannis*. De hecho, esta ara apareció junto a la anterior y a una serie de piedras sillares que posiblemente procedieran de una construcción funeraria, concretamente de un mausoleo.

En este caso, el ara es más sencilla que la anterior a pesar de repetir la

estructura de la misma, compuesta por tres partes, el consabido basamento, el cuerpo principal y un zócalo. La única decoración que podemos percibir en la pieza es una guirnalda de hojas de laurel bastante erosionada, relacionada con los ritos de enterramiento romanos (véase ficha nº 2). Cada una de estas aras se correspondería con la enseña de un enterramiento individual que estaría ubicado en el interior del mausoleo de una familia. Los expertos también apuntan que podrían tratarse de dos estelas funerarias de dos esclavos o libertos a su servicio dependientes de la familia propietaria del mausoleo.

ESTELA FUNERARIA

Autor: Desconocido

Dimensiones: 55 x 54 x 26 cm

Material y Técnica: Incisiones en piedra arenisca

Datación: Mediados del S. I- S. II d. C.

Procedencia: Finca particular.

Propiedad: Ayuntamiento de Alcañiz.

Depositada en el Taller de Arqueología *Al-Qannis*



Procede del yacimiento ibérico de Val de Vallerías en Alcañiz y fue hallada en 1976. En este caso estamos ante una estela similar a las halladas en otros yacimientos como el Palao, donde se encontraron cuatro ejemplares de similar factura. Esta misma tipología de estelas se ha localizado en ejemplares procedentes de otras localidades del Bajo Aragón histórico, es decir, la comarca homónima y la actual comarca de Bajo Aragón-Caspe, como en el caso de Caspe, Chiprana, Calaceite, Cretas, Valderrobres y Valdetormo.

La estela está compuesta por una pieza en forma de paralelepípedo con tres de sus caras decoradas y trabajadas mediante incisiones a base de líneas netas. Se encuentra muy deteriorada y se ha perdido la división estructural de la pieza, por lo que carece de basamento y cuenta con su remate incompleto. Una doble banda geométrica encuadra la composición central de la estela a base

de líneas en zig-zag. En el campo central vemos la representación de tres lanzas de hoja nervada o en hoja de laurel, de las que se han conservado dos de ellas. Respecto a las caras laterales, en una de ellas vemos representadas dos puntas de lanza más provistas de regatón con seguridad.

La iconografía de las lanzas en las estelas funerarias de los yacimientos ibéricos del Bajo Aragón es similar entre los propios ejemplares hallados en este reducido ámbito geográfico, tal y como ya apuntó Fernández Fuster en 1951. Cabré y Bosch ya presupuso en las primeras décadas del siglo XX que cada una de las lanzas alude al número de victorias ganadas o cabezas cortadas a los enemigos por el difunto. En 1912 Schulten aclaró el contenido iconográfico de las puntas de lanza que quedaron vinculadas a un texto de Aristóteles relativo a los íberos, en el que señalaba la costumbre de situar en torno a la tumba tantas puntas de lanza

como enemigos hubiese matado en su vida.

CAPITEL ROMANO

Autor: Desconocido

Dimensiones: 45 x 24 x 27 cm.

Material y Técnica: Talla y trabajo de trépano en piedra arenisca

Datación: Comienzos del S. I d. C.

Procedencia: Yacimiento de “El Palao” (¿).

Propiedad: Ayuntamiento de Alcañiz.

Depositada en el Taller de

Arqueología *Al-Qannis*



Este capitel romano propiedad del ayuntamiento alcañizano procede o bien del yacimiento arqueológico de “El Palao”, o de las prospecciones arqueológicas realizadas en el solar del antiguo *Al-Qannis*. Su pronta excavación y la falta de la recogida de datos tras su extracción han provocado el que se desconozca el lugar de origen del capitel. La pieza se encuentra muy deteriorada, pero a pesar de ello, podemos reconocer que se trata de un capitel de orden corintio que conserva parte de su equino y del ábaco.

Las características de la labra y la disposición de los elementos esculpidos

la inscriben en la tradición de los capiteles corintio-italicos que siguen el modelo tardo-republicano/augusteo, similares a otros ejemplares hallados en Tarragona, Barcelona, Ampurias, Uxama, Clunia, Narbona (Arlés), lugar desde donde se extendió su uso a Hispania. A pesar de su deterioro, podemos identificar los restos del cáliz del que emanan los caulículos de las volutas del capitel, y del que arranca un tallo de una flor que estaría situada en el ábaco. En los laterales se disponen filas de hojas de acanto estilizadas de aspecto espinoso. Los caulículos son sencillos, robustos y presentan una disposición relativamente vertical.

FIGURA FEMENINA I

Autor: Desconocido

Dimensiones: 3,3 x 5,1 x 5,2 cm.

Material y Técnica: Terracota cocida.

Datación: S. II-I a. C.

Procedencia: Yacimiento de “El Palao”.

Propiedad: Ayuntamiento de Alcañiz.

Depositada en el Taller de Arqueología *Al-Qannis*



Esta pequeña figura de terracota ibérica, confeccionada mediante un cilindro de arcilla depurada, procede del yacimiento arqueológico de “El Palao”. Tan sólo se ha conservado el torso y los brazos de esta obra figurativa. De factura rudimentaria, la figura presenta un tono rojo oscuro que se desarrolla de un modo discontinuo y se identifica con la túnica que cubre el cuerpo desnudo de la imagen. Esta coloración rojo ladrillo delata que la obra fue cocida en una atmósfera oxidante.

Esta figurilla cubierta con un manto rojo son típicas en el mundo ibérico, por ello hay numerosos exponentes en toda la

península, como en el caso de las figurillas del yacimiento de Cauca (Valle del Duero), los idolillos del recuperado yacimiento burgalés de La Llana, o las terracotas más cercanas de Binaced (Huesca) y de Capsanes (Tarragona).

Las figurillas femeninas ibéricas, comparte tanto su tipología como su función con piezas del ámbito haládico y púnico. Estas figuras están íntimamente relacionadas con el alumbramiento de la vida y la fecundidad, y eran utilizadas en los enterramientos para acompañar a los muertos en el tránsito para conectar la vida y la muerte.

FIGURA FEMENINA II

Autor: Desconocido

Dimensiones: 1,3 x 2 x 4,7 cm.

Material y Técnica: Terracota cocida (Coroplastia).

Datación: S. I d. C.

Procedencia: Torrecilla de Alcañiz

Propiedad: Ayuntamiento de Alcañiz.

Depositada en el Taller de Arqueología *Al-Qannis*



La pieza procede de la localidad de Torrecilla de Alcañiz, situada al norte del término de la ciudad de Alcañiz. Las características de esta figura apuntan hacia un producto surgido de un taller de época romana. La figura de terracota de Torrecilla de Alcañiz se encuentra en mejor estado de conservación que la encontrada en el yacimiento de “El Palao”, aunque también cuenta con pérdidas, en este caso carece de cabeza.

La figura femenina viste una túnica larga con ceñidor en su cintura, en este caso muy bien definida, ya que esta pieza presenta un claro intento de naturalismo en la fidelidad del

modelado de la imagen, con el intento de desarrollo de los detalles anatómicos necesarios. El brazo derecho se presenta doblado, con la mano a la altura de la cintura. Son muy numerosas las representaciones coroplásticas femeninas en el mundo romano, y por ello, debido a la falta de datos adicionales no podemos definir el carácter funcional de la obra. Muchas de las terracotas antiguas representan divinidades, pero otras pueden tener un carácter votivo, funerario o simplemente representativo.

BÓVIDO

Autor: Desconocido

Dimensiones: 3 x 6,5 x 7,7 cm.

Material y Técnica: Terracota cocida
(Coroplastia).

Datación: S. I a. C- S. I d. C

Procedencia: Torrecilla de Alcañiz

Propiedad: Ayuntamiento de Alcañiz.

Depositada en el Taller de Arqueología

Al-Qannis



Esta pieza procede del yacimiento de “El Sabinar” en Oliete, municipio perteneciente a la actual comarca de Andorra-Sierra de Arcos y situado a orillas del río Martín. En sus inmediaciones encontramos otros yacimientos ibéricos como El Castelluelo de Alacón, El Palomar y el cabezo de San Pedro, antiguas poblaciones todas ellas que se identifican con la llamada etnia sedetana.

La figura coroplástica de Torrecilla de Alcañiz presenta la imagen de un bóvido incompleto, pues carece de la cabeza, parte de las extremidades y la cola. Se conservan enteras las patas delanteras y la trasera derecha, quedando reducidas las otras dos a sus inicios.

El toro de Oliete no presenta paralelos muy claros en la coroplastia ibérica, que cuenta con muy escasas manifestaciones en el ámbito aragonés, aunque sí contamos con representaciones de bóvidos en otros materiales como el bronce en la comunidad de Teruel, como en el caso del hallado en la acrópolis del yacimiento de la Azaila. Sí contamos con otras figuras de bóvidos en la península, como en el caso del toro de Porcuna (Jaén) o la proliferación de esculturas zoomorfas de toros y cerdos en la costa atlántica. Los toros, en el ámbito ibérico son los animales que mejor simbolizan el vigor genésico y físico, como depósito de la fecundidad animal y humana. Según Diodoro de Sicilia, historiador de origen griego durante el reinado del emperador Octavio Augusto, relata cómo en Hispania se tenía la creencia de que las

vacas y toros descendían de las regaladas por el héroe Hércules a un rey ibérico cuando vino a Hispania a

cumplir uno de sus trabajos: robar los bueyes del rey Gerión.

CAPITEL VISIGODO

Autor: Desconocido

Dimensiones: 13 x 12x 18 cm.

Material y Técnica: Talla de alabastro

Datación: S. VI-VII d. C.

Procedencia: Redehuerta

Propiedad: Ayuntamiento de Alcañiz.

Depositada en el Taller de Arqueología *Al-Qannis*



Procede del cabezo de Redehuerta (Camino de Redehuerta, Alcañiz), en el que existió una población de origen romano asentada en una zona próxima de agua y tierras de labor en forma de *villae* agrícola. Esta población siguió ocupada durante el Bajo Imperio hasta la ocupación visigoda que tuvo lugar a finales del siglo V d. C. Los visigodos penetraron desde los Pirineos asentándose en algunos lugares de tradicional ocupación como el propio área de Redehuerta, Alcañiz el Viejo y los alrededores de la ermita de San Miguel entre otros, en los que han aparecido algunos testimonios significativos.

El capitel, en forma de gran paralelepípedo, está formado por un collarino y un equino y presenta sus cuatro caras decoradas mediante una sumaria labra figurativa, reiterada en tres de sus caras con diferente tratamiento en cada una de ellas, y elementos vegetales. Este motivo se identifica con una figura tosca masculina flanqueada por dos elementos verticales a modo de bastones culminados por volutas. La cuarta cara del capitel aparece un disco con umbo en relieve circunscrito por elementos en forma de vástagos vegetales terminados en volutas. Las dimensiones de esta pieza, de muy pequeño tamaño, inclinan a pensar en su utilización como

elemento integrante de un cancel, o quizás de un ciborio de una iglesia en

las inmediaciones.

COLECCIÓN DEL AYUNTAMIENTO DE ALCAÑIZ (FCAA)

RUEDA DE LA FORTUNA

Autor: Desconocido

Dimensiones: 162 x 208 cm.

Material y Técnica: Pintura mural al temple.

Trasladada a lienzo.

Datación: S. XIV

Procedencia: Castillo calatravo de Alcañiz

Propiedad: Ayuntamiento de Alcañiz.



Esta pintura formó parte del magnífico conjunto de pintura mural del castillo calatravo de Alcañiz que se enmarca en el llamado estilo gótico lineal o “francogótico”. Este fragmento se localizaba concretamente en el muro sur de la primera planta de su torre del Homenaje. Tras desprenderse de su enclave original, se trasladó a lienzo sobre un soporte rígido y se emplazó en el salón de sesiones del edificio consistorial alcañizano, donde permanece en la actualidad.

En ella se representa el tema clásico de “La Rueda de la Fortuna”, con su clara alusión al paso del tiempo y al destino. Su motivo central es la gran rueda que gira inexorablemente, entronizando o aplastando al hombre. Lo definen dos circunferencias concéntricas unidas por ocho radios equidistantes, decoradas interiormente por arcos semicirculares. En el centro, entronizada y con el protagonismo que le confiere el tema, se representa a la diosa Fortuna como una figura femenina sedente, vestida con túnica y

manto a base de amplios ropajes. Su disposición sobre el propio eje de la rueda alude a su condición de elemento regulador del devenir del tiempo. Alrededor se representan cuatro figuras humanas que se corresponden con las fases de la vida como un flujo en continuo movimiento, y que están ligadas a la visión del destino del hombre. En la derecha vemos a un hombre que con gesto alegre en sentido ascendente y con la gran copa de la vida colmada de triunfos. Sobre su cabeza se cierne una inscripción en caligrafía gótica que reza REGNABO (reinaré), que hace referencia al advenimiento de la suerte y la buena ventura.

En la parte superior de la rueda vemos a un hombre que muestra una copa en cada mano, símbolo del equilibrio entre el pasado y el futuro. A ambos lados de su cuerpo se distribuyen las letras correspondientes al término latino REGNO (reino), que hace referencia al fructificar de la buena ventura pasada, y por tanto, la consolidación del éxito. A la izquierda se representa a un hombre en plena caída, intentando en vano asir la copa que ya ha perdido. Junto a él aparece la inscripción REGNAVIT (reiné) que hace referencia a la pérdida de la buena suerte en el devenir. Por último, bajo la rueda vemos una figura aplastada, totalmente derrotada y humillada. A su izquierda se lee SUM SINE REGNO (carezco de reino) como la visión de la pérdida de la ventura en el devenir, completando la visión de la “Rueda de la Fortuna” que, indistintamente, encumbra o abate su capricho.

Para completar, en los extremos inferiores de la Rueda se sitúan dos animales, en concreto, un gallo y un animal cuadrúpedo que hacen alusión a la oposición entre el bien y el mal. La figura del gallo, cuyo canto ahuyenta las tinieblas y observa la vigilancia del momento de la salida de la luz, por ello se identifica tradicionalmente como uno de los emblemas de Cristo alusivo a su Resurrección. El cuadrúpedo podría identificarse, según Teresa Thomson, con una hiena, animal carroñero que en los bestiarios medievales se asociaba al hombre malvado y falso, y más generalizadamente con el demonio. Por tanto, lo que ambas figuras representarían la ambivalencia dada por la dualidad entre Cristo y Satán, entre el bien y el mal, como fuerzas que mueven la rueda constituyendo lo que para el hombre es el destino.



JOVEN MÚSICO. “EL TROVADOR”

Autor: Desconocido

Dimensiones: 181 x 62 cm.

Material y Técnica: Pintura mural al temple.

Trasladada a lienzo.

Datación: S. XIV

Procedencia: Castillo calatravo de Alcañiz.

Propiedad: Ayuntamiento de Alcañiz.



Esta pintura formaba parte del conjunto de pintura mural del castillo calatravo de Alcañiz, y concretamente estaría ubicada en la torre del Homenaje. Se trata de un fragmento que fue arrancado del muro, su soporte original, y fue trasladado a lienzo. Ha estado emplazado en la sala de sesiones del Ayuntamiento de la ciudad. La pintura representa a un joven músico o trovador sentado sobre las ramas de un árbol tañendo un instrumento de cuerda, probablemente un laúd.

La obra se encuadraría dentro del conjunto mural del castillo realizado en el siglo XIV y se encuadraría en el llamado estilo gótico lineal o “francogótico” en su fase más avanzada, con un desarrollo de las formas, como en el caso de los pliegues de la túnica del músico o la representación del árbol. A pesar de ello, aún vemos signos de cierto efecto retardatario en las líneas negras que recorren el perímetro de la figura principal del trovador.

COLECCIÓN ÁNGEL QUÍLEZ (FCAQ)

PIEDAD

Autor: Desconocido

Dimensiones: 90 x 47 x 33 cm.

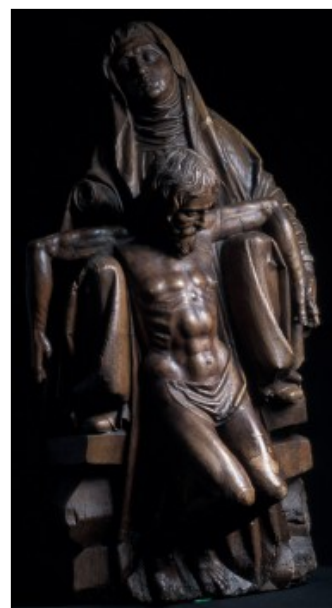
Material y Técnica: Madera de nogal sin policromar.

Talla en bulto redondo.

Datación: Principios S. XVI

Procedencia: Alemania (¿).

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



La obra entró a formar parte de la colección en el año 2001. Realizada en varias piezas ensambladas talladas en madera de nogal, esta bella escultura en blanco cuenta con su parte posterior sin trabajar, por lo que suponemos que pudo ser concebida para ser encajada en una mazonería de un altar. A pesar del desconocimiento de datos históricos sobre la pieza y su posible procedencia, sus formas están ligadas a la herencia vertida por el gran artista del Renacimiento Alberto Durero en el círculo de artistas de Nuremberg, al sureste de la actual Alemania.

Esta obra escultórica de gran calidad representa la Piedad compuesta por la figura de María, con un gesto doliente en su rostro, y la imagen de Cristo que denota la herencia de Durero en sus formas italianizantes, alejadas ya de la influencia de los artistas de Gótico Internacional, con una expresividad mucho más contenida.

La Virgen va vestida con túnica y un manto a base de angulosos y abundantes pliegues que cubre su cabeza. Su expresivo rostro muestra el dolor producido por la muerte de su hijo. La

figura de Cristo, de una perfecta anatomía, tan sólo cuenta con el paño de pureza, trabajado en paños angulosos. La posición del Hijo de Dios, el tipo de su rostro, de gran clasicismo, deriva claramente de los modelos entresacados de los grabados de Alberto Durero. Concretamente, guarda gran similitud con la figura de Cristo del grabado de Alberto Durero dedicado *La lamentación ante Cristo muerto*, procedente de la serie “Pequeña Pasión”, fechada hacia 1509. El tipo de la Virgen, tocada y de gran

expresividad también proviene del imaginario vertido por el artista alemán, que aúna la influencia de las formas del ámbito septentrional europeo con el gusto por los detalles anatómicos y la idealización del cuerpo humano típicos del Renacimiento italiano. La obra no está en un buen estado de conservación, porque a pesar de que tan sólo sería necesaria una leve limpieza – para evitar eliminar la pátina – la obra ha perdido alguna de sus piezas, como en el caso de la mano derecha de la Virgen.

CALVARIO

Autor: Desconocido

Dimensiones: 21 x 16’5 cm (sin marco).

Material y Técnica: Relieve en madera de nogal sin policromar.

Datación: h. 1520-1530.

Procedencia: Taller de Amberes.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



Este relieve entró a formar parte de la colección Ángel Quílez en el año 2005. Estamos ante una obra de gran calidad, con un finísimo trabajo de talla en bajo, medio y altorrelieve, realizada en madera de nogal en blanco. La obra, dedicada a la Crucifixión de Cristo,

procede de un taller de Amberes activo durante la segunda y tercera década del siglo XVI, y estaría dentro de un altar con escenas dedicadas a la Pasión de Cristo.

El marco que guarnece el relieve está realizado en plata se puede fechar a principios del siglo XVIII, momento en el que pudo ser descontextualizado del conjunto al que pertenecía. Está decorado por ocho aplicaciones de

sendas cartelas con querubines nimbados, vástagos y estilizados jarrones con frutos, cuatro de ellas en sus ángulos y otras cuatro en el centro de los lados del marco.

El relieve, de un finísimo y minucioso trabajo, seguramente fue realizado por un artista que conocía las novedades vertidas por artistas como Alberto Durero, dentro de la estética renaciente propia de las primeras décadas del siglo XVI en el ámbito flamenco, con la fusión de la herencia septentrional pero con un claro reflejo del gusto italiano. De hecho, parte de este grupo de la Crucifixión es una reinterpretación parcial de un grabado xilográfico de Alberto Durero dedicado al Calvario y fechado entre 1503 y 1504. Las figuras de los dos ladrones y de Cristo en la cruz son claras copias de los modelos del gran artista alemán.

El gran sentido de la perspectiva de la obra, su carácter narrativo y el clasicismo de las imágenes, permite que esta imagen de la Crucifixión de Cristo en el monte Gólgota, extramuros de la ciudad de Jerusalén, acoja tres planos bien diferenciados. El primero, prácticamente esculpido en bulto redondo, presenta a su vez dos grupos, uno formado por San Pedro cortando la oreja a Malco, que se corresponde con la primera de las escenas de la Pasión de Cristo, concretamente con la narración de los Evangelios canónicos del Prendimiento (VERS CAP). El otro grupo se corresponde con las imágenes de María, las Santas Mujeres - María Magdalena, Marta y María de Cleofás - y San Juan Evangelista, que vuelve su cabeza para contemplar a Cristo crucificado.

En el segundo plano se alzan las tres cruces de Cristo flanqueado por los dos ladrones con las piernas quebradas, y a

sus pies, los soldados, tanto infantería como caballería, rodean la imagen del Hijo de Dios ya muerto portando alabardas y lanzas. Concretamente los dos de los personajes que van a caballo portan, uno de ellos un gorro frigio, y el otro una especie de fez con turbante anudado y vestiduras de carácter orientalizable propias de los turcos otomanos, son una clara reminiscencia a los enemigos de la cristiandad católica, se reparten las vestiduras de Cristo. También se representan otros soldados de infantería en este caso vestidos con túnica corta y coraza, portando escudos y lanzas. Al fondo de la escena se recrea un paisaje árido transitado por dos soldados a caballo y un personaje que porta una escalera. Podría identificarse con Nicodemo cargando con la escalera para descender a Cristo ya fallecido de la cruz. Tras ellos se ciernen las murallas de la ciudad de Jerusalén con las cúpulas y cimborrios de sus Santos Lugares en el horizonte.

La iconografía de la Crucifixión de Cristo (Mt. 27, 45-53; Mc. 15, 33-38; Lc. 23, 44-46; Jn. 19, 20-30), conocida como Calvario, busca reproducir la historicidad evangélica del acto de Redención a través de la imagen de herencia medieval que retrata el espectáculo sacro, a modo de auto sacramental, a pesar de que la única fuente fiable son los *Anales* de Tácito (Lib. XV, cc. 44). Esta Crucifixión cuenta con dos alusiones a escenas del Evangelio dentro del ciclo de la Pasión, anteriores y posteriores a la muerte de Cristo, a las que ya hemos hecho referencia, concretamente la imagen de Pedro cortando la oreja a Malco Caifás (Jn. 18, 10), perteneciente al pasaje que hace referencia la Prendimiento, y la imagen de Nicodemo con la escalera que hace referencia al Descendimiento de Cristo de la cruz (Jn. 19, 39).



Calvario, Alberto Durero, c. 1503-1504, Grabado xilográfico.

CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 178 x 162 cm.

Material y Técnica: Retablo de mazonería de madera dorada y policromada, y óleo sobre lienzo.

Datación: Principios del siglo XVII.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Este pequeño retablo entró a formar parte de la colección Ángel Quílez en el año 2005. Nos encontramos ante una pieza fechada a principios del siglo XVII, que cuenta con un óleo sobre lienzo con la imagen de Cristo con la cruz a cuestas.

La mazonería es de una factura sencilla, formado por un amplio basamento, con un único cuerpo flanqueado por dos columnas de orden compuesto sobre netos, con sus frentes decorados por relieves de volutas y rosetas. El mismo esquema ornamental se repite en el entablamento, que cierra el conjunto mediante dos aletones a modo de frontón partido. Los laterales del retablo quedan guarnecidos por dos polseras ornamentados por figuras femeninas fitomorfas. Toda la mazonería está dorada y los relieves policromados.

En cuanto al lienzo central, dedicado a la imagen de Cristo portando la cruz y coronado de espinas, muestra la figura de Jesús de medio cuerpo, con su rostro doliente y un especial cuidado en el tratamiento de la mano que sostiene la cruz. Estamos ante una iconografía que proviene de la narración del *Vía Crucis* de Cristo, cargando él mismo con el instrumento de su tormento (Jn. 19, 16-17). El modelo figurativo proviene originariamente de una obra del maestro italiano Sebastiano del Piombo (c. 1485-1547), que se conserva en el Ermitage de San Petersburgo, y de la que existe una versión del mismo artista custodiada en el Museo del Prado, fechada en 1516 y procedente de un desaparecido tríptico encargado por Jerónimo Vich, embajador del rey Fernando el Católico en la Santa Sede. Esta composición fue reinterpretada por pintores del ámbito nacional a partir de la segunda mitad del siglo XVI, como

en el caso del lienzo realizado por el taller de Luis Morales para el monumento funerario del canónigo de la catedral de Salamanca, Francisco Sánchez de Palacios, y fechado en 1591, o en el lienzo anónimo de la sacristía de la Colegiata de San Antolín (Median del Campo, Valladolid), realizado por un seguidor del artista Michel Coxcie.

Por último, el estado de conservación de la obra es irregular. La mazonería cuenta con algunas pérdidas de oro, y por ello, en las juntas de los ensamblajes de las piezas del retablo vemos el característico bol de arcilla preparatorio, sin embargo, la policromía está en buenas condiciones.

RETABLO DE LA INMACULADA

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 214 x 161 cm.

Material y Técnica: Retablo de mazonería de madera dorada y policromada, y pintura sobre tabla.

Datación: Primera mitad S. XVII.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Este retablo entró a formar parte de los fondos de la colección en el año 2006. Además de desconocer el ámbito geográfico al que pertenece, la obra se encuentra incompleta, pues carece de la imagen titular del retablo. El resto de la mazonería se conserva completa y su traza se compone de una predela dividida por pilastras estriadas de orden jónico, dividido en tres calles, la central el doble de ancha que las laterales, un cuerpo central dividido en tres calles, las dos laterales divididas en dos pisos y flanqueadas de nuevo por pilastras

estriadas de orden jónico. El conjunto se cierra con un entablamento y un frontón triangular. En la calle central del cuerpo del retablo, seguramente se situaría una imagen de la Virgen en bulto redondo, hoy desaparecida.

Las casas del retablo están pobladas por tablas pintadas que representan a diversos santos. Concretamente, en la predela vemos de izquierda a derecha la representación de San Antonio de Padua, Santa María Magdalena y San Pedro. En las calles laterales del cuerpo

del retablo, contemplamos a nuestra izquierda, de abajo a arriba, la representación de San José y San Francisco de Asís, y a la derecha, San Gregorio Magno y San Bernardo de Claraval. En el frontón triangular cuenta con una pintura de San Juan Evangelista. Todo el retablo está dorado al agua, aunque hay puntos que han perdido parte de la labor del batifulla.

La iconografía del retablo está ligada al culto a la Virgen del Rosario, tanto en lo referente a las imágenes que pueblan la obra como en las inscripciones situadas en el basamento y entablamento del retablo. En la predela vemos al franciscano San Antonio de Padua con el niño Jesús en sus brazos, en el centro a María Magdalena penitente en el desierto, imagen de la pecadora arrepentida que hace referencia al mal redimido por la nueva Eva en forma de mujer del Apocalipsis. En la última casa, aparece San Pedro las llaves del Reino de los Cielos y a su derecha se representa un gallo, símbolo de su negación hacia Cristo (Mt 26, 58; 26, 69-70. Mc 14, 54; 14 66-68. Lc 22, 55-57. Jn 18, 15-17).

En lo referente a las tablas del cuerpo del retablo, en la calle izquierda San José aparece con una escuadra y una sierra como “Padre nutricio de Jesús”, portando sus herramientas de carpintero, con una iconografía paralela al desarrollo de las reformulación de la representación de los santos tras el concilio de Trento a través de los llamados *Evangelios Apócrifos*, especialmente a partir del Protoevangelio de Santiago y la Historia de José el carpintero. Sobre él, se representa a San Francisco de Asís mostrando los estigmas y con el sayal de la orden ajustado a la cintura por un rústico cingulo, un cordón cuyos tres nudos significan los votos de pobreza,

castidad y obediencia, y que se identifican con las tres virtudes franciscanas. A su lado se manifiesta un pequeño ángel. Los franciscanos apoyaron plenamente la institución del dogma de la Inmaculada Concepción, y de ahí que en la iconografía de la Virgen del Rosario. En la calle lateral derecha, San Gregorio Magno, porta la maqueta de la iglesia como Padre de la Iglesia latina y la cruz papal, y San Bernardo Claraval arrodillado en plena visión espiritual de la Virgen y el Niño, iconografía que está directamente relacionada con el impulso del monje cisterciense hacia la veneración de la madre de Dios a través de sus sermones. El frontón cuenta con una tabla pintada con la imagen de San Juan Evangelista representado como un joven imberbe con su símbolo evangélico, el águila, escribiendo el Apocalipsis en el que se revela la imagen de la Nueva Eva.

Las inscripciones hacen alusión a la pureza de María, divulgada por San Bernardo de Claraval, y a su vinculación con el precedente de la mujer ideal, dechado de virtudes, del cantar de los Cantares, atribuido tradicionalmente al rey Salomón. Concretamente, en la inscripción inferior leemos “*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*”, frase entresacada de los sermones de San Bernardo y que hace referencia a la pureza de María y su carencia de Pecado Original. La inscripción superior reza “*Surgec propera amica meac columba mea, formosa*”, que se corresponde con el texto latino del Cantar de los Cantares (Cc. 10-11). Por ello, plásticamente la Inmaculada se configuró iconográficamente en torno a la imagen de la mujer que describe el Apocalipsis de San Juan, aunque con importantes retoques, en una visión de María como la mujer viviente especuladora de la toda la Santísima Trinidad.

SANTA

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 133 cm.

Material y Técnica: Madera dorada y policromada.

Talla en bulto redondo, dorado y estofado.

Datación: S. XVII.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Esta escultura de una santa sin identificar de gran preciosismo en el tratamiento polícromo, pasó a formar parte de la colección en el año 2007. Debido a su tamaño pensamos que pudo formar parte de las esculturas del cuerpo de un retablo desconocido.

El interés de la obra reside en el bello trabajo de estofado, que recubre su manto y túnica, a base de motivos vegetales y “primaveras de flores” realizadas mediante la técnica del estarcido, es decir, mediante plantillas decorativas que se reproducían en la superficie imprimada. El reverso del

manto cuenta con un trabajo de dorado de gran finura, el cual se ha mantenido prácticamente intacto hasta nuestros días.

La iconografía de esta bella obra de imaginería tan sólo se puede realizar a través de los atributos que porta, en este caso, un libro abierto y un objeto que podría identificarse con un tintero de la época. En este caso, se podría vincular con Santa Teresa de Jesús, aunque no es usual que se represente sin el hábito carmelita. El estado de conservación de la obra es bueno en general, aunque la policromía cuenta con algo de suciedad.

SAN FABIÁN Y SAN SEBASTIÁN

Autor: Círculo de Juan de Anchieta.

Dimensiones: 110 x 75 cm.

Material y Técnica: Relieve de madera dorada y policromada.

Datación: Finales del S. XVI.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Este magnífico relieve con las representaciones de la pareja formada por San Fabián y San Sebastián, procedente de una de las calles laterales de un retablo desconocido, entró a formar parte de la colección en el año 2006.

El tratamiento plástico de sus formas lo vinculan con el círculo del gran escultor manierista de origen vasco Juan de Anchieta, activo en la Corona de Castilla, de Aragón y en Navarra. La obra cuenta con un trabajo de ensamblaje y talla en medio relieve. De hecho, la pérdida de policromía ha

hecho aflorar algunas de los puntos de ensamble de la obra.

San Fabián, vestido con el pontifical, la tiara y cruz papales, mientras que San Sebastián porta el arco y las flechas, símbolo de su martirio, pero en este caso vestido con grebas y manto a modo de *himation* como soldado romano.

El estado de conservación es defectuoso en el trabajo de dorado, y el esgrafiado de la policromía de las figuras, en concreto el manto del pontifical de San Fabián y San Sebastián.

SANTA BÁRBARA

Autor: Círculo de Miguel Ximénez

Dimensiones: 77 x 71 cm.

Material y Técnica: Pintura sobre tabla.

Datación: h. 1500.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



En esta tabla de pintura se representa a Santa Bárbara siendo consolada por un ángel tras ser encarcelada por su padre por negarse a abjurar del cristianismo, y debió formar parte del cuerpo de un retablo dedicado a la propia santa, de gran popularidad en la Corona de Aragón durante la baja Edad Media.

El tema de la obra parte de la obra del agustino Jean Wackerzeele, conocido como Juan de Lovaina, titulada Vida y Pasión de Santa Bárbara (1380-1392). En la tabla se representa el momento en que Santa Bárbara es encerrada en prisión y visitada por un bello ángel con sus alas tornasoladas. Tras la celda, vigilan a la rea dos soldados, uno vestido con un turbante, manto anaranjado y una “armadura de platas” – llamada así por la denominación de las planchas de acero con las que se realizaban – identificado con el juez Marciano. El segundo soldado viste una armadura de similares características, manto y porta una lanza.

Esta obra está relacionada estilísticamente con en las pinturas del retablo realizado en colaboración de Martín Bernat y Miguel Ximénez para la iglesia parroquial de la Santa Cruz de Blesa, realizado entre 1481 y 1487, en los que se desarrollan modelos del grabador alemán Martin de Schöngauer, como en el caso del soldado más joven de la imagen. De entre estos dos artistas, los especialistas apuntan a señalar que se trate de una obra del círculo de Miguel Ximénez, natural de Pareja (Guadalajara), pintor del rey Fernando el Católico, y artista inscrito dentro de los maestros del gótico hispano-flamenco con influencias germánicas, vinculadas a la difusión de la imprenta en la Corona de Aragón y a la importación de novedades de la mano de artistas como Bartolomé Bermejo. La tabla ha sido recientemente restaurada y por tanto se encuentra en un perfecto estado de conservación.

SANTA ÁGUEDA Y OTROS SANTOS

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 78 x 105 cm.

Material y Técnica: Óleo sobre lienzo.

Datación: Primera mitad del S. XVII.

Procedencia: Norte de Italia.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Esta pintura al óleo pasó a formar parte de la colección en el año 2005. En el lienzo se representa cuatro santos de medio cuerpo en diversas actitudes. En el centro de la composición vemos a nuestra derecha a Santa Águeda con uno de sus pechos seccionados y un cuchillo en sus manos, símbolo de su martirio, mientras que a la izquierda se representa el que posiblemente sea San Benito de Nursia, vestido con el hábito negro de la orden benedictina, fundada por el propio santo en Montecassino (sur de Roma), y su cabeza tonsurada y coronada por un nimbo, y dos santos sin identificar, todos ellos portando una pluma en sus manos.

Junto a Santa Águeda vemos la figura juvenil de San Tarsicio, patrono de los

monaguillos, y en oposición a éste último, se sitúa la derecha de San Benito una imagen de una santa sin identificar.

La iconografía hace referencia a santos con veneración en Italia, con un claro tratamiento del claroscuro en la imagen y el interés de incidir en puntos de luz de un claro tratamiento claroscuro, en concreto en el rostro de los santos, y un predominio de las sombras en el resto de la imagen. Creemos que puede tratarse de una obra fechable en la primera mitad del siglo XVII, y que provisionalmente, tanto debido a su tratamiento formal como a la iconografía representada, adscribimos a un taller un tanto retardatario de pintura en el ámbito boloñés o de la Emilia Romana.

CÁLIZ

Autor: Juan Tol.

Dimensiones: 22'5 cm.

Material y Técnica: Plata sobredorada y esmalte.

Datación: c. 1480.

Procedencia: Daroca (Zaragoza).

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



Esta obra de orfebrería se incorporó a la colección en el año 2005. El cáliz fue realizado por el platero darocense Juan Tol, activo entre final del siglo XV y principios del XVI.

De bella factura, el cáliz cuenta con una delicada copa sobredorada y profusamente pulida acogida por el recibecopa, en este caso con un minucioso trabajo de repujado siguiendo un repertorio vegetal. La manzana está completamente calada a excepción del espacio que ocupan los esmaltes azulados engarzados por filigranas y en forma de cabujón floreado. Por último el cáliz cuenta con

un gollete en forma hexagonal, y en el pie, a base de lóbulos repujados, se graban los instrumentos de la Pasión de Cristo y otros elementos simbólicos referentes al sacrificio del Hijo de Dios. En total son seis imágenes en las que vemos la escalera del Descendimiento, la esponja, la lanza de Longinos, el gallo, la corona de espinas y los clavos.

En el pie del cáliz podemos contemplar la marca del platero Juan Tol y el punzón de la ciudad de Daroca. El cáliz ha sido restaurado y cuenta con reparaciones en la base y el nudo de la pieza.

CRUZ

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 12 x 8 cm.

Material y Técnica: Plata repujada y soldada con piedras preciosas engastadas.

Datación: S. XVII.

Procedencia: Burgos (¿)

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Esta pequeña cruz colgante de tosca factura, que datamos en el siglo XVII, cuenta con una somera decoración a base de incisiones sin la aplicación de placas repujadas. Su sencillez se ve enriquecida por las cuatro piedras preciosas anaranjadas engastadas en los extremos de los brazos de la cruz. Dos argollas bajo el brazo corto de la cruz enlazan con dos pinjantes en forma de búho con las alas desplegadas.

Sobre la cruz se dispone la cartela con la inscripción INRI (*Iesus Nazareus*

Rex Iudaeorum) figura de Cristo crucificado, bastante rústica en su factura, tapado por un gran paño de pureza en forma de faldellín.

El pequeño tamaño de esta pieza de orfebrería y la rusticidad de su tratamiento nos llevan a pensar que se trata de una cruz de propiedad particular, y por tanto, no se identificaría con una obra englobada en las joyas de una sacristía, sino dentro de la tradición devocional popular.

DIJE

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 6 x 2 cm.

Material y Técnica: Plata, cristal de roca y hueso.

Repujado, soldado y entalle.

Datación: S. XVII.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Este Dije o colgante femenino de pequeñas dimensiones está formado por una pequeña imagen de la Inmaculada, de poco más de un centímetro de altura, policromada con primaveras de flores en su manto y túnica, y dispuesta sobre media luna y coronada. La imagen de hueso tallado, se dispone dentro del dije propiamente dicho, realizado en plata y con un trabajo muy leve de repujado e hilos de filigrana de plata entrelazados

en la base de esta pequeña alhaja. El cristal de roca se reserva para permitir la contemplación de la imagen de la Inmaculada.

Los dijes eran objetos de devoción particular que se solía colgar del cuello como método de protección. Era usado principalmente por las mujeres, aunque también hay exponentes usados por varones.

SAN FRANCISCO DE ASÍS

Autor: Taller de Jusepe Ribera.

Dimensiones: 101 x 74 cm.

Material y Técnica: Óleo sobre lienzo.

Datación: S. XVII.

Procedencia: Colección Martín González.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



Esta magnífica pintura formaba parte de la colección Martín González y fue adquirida en el año 2006. El cuadro cuenta con una catalogación del experto en la pintura tenebrista el Dr. Nicola Spinosa, como obra del taller de Jusepe de Ribera.

De hecho, en la imagen vemos una reproducción exacta del lienzo realizado por el “Españoleto” y conservado en el Palazzo Pitti de Florencia.

En el lienzo se representa la figura de medio cuerpo de San Francisco de Asís, con sus estigmas al descubierto, sosteniendo una calavera en plena meditación contemplativa.

Reproduce fielmente los estilemas de la pintura tenebrista con la representación de una figura sobre fondo neutro y con gran protagonismo de la luz en el rostro del santo en una obra de gran calidad técnica.

El lienzo cuenta con un marco con decoración a base de festones de frutos que posiblemente pertenezca a mediados del siglo XVII, y por tanto, puede ser o bien original o pudo colocarse en una época temprana. La obra necesita una limpieza superficial, pero en general su estado de conservación es muy bueno.

SAN MARTÍN DE TOURS

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 45 x 40 cm.

Material y Técnica: Madera.

Ensamblaje y talla en altorrelieve.

Datación: Primera mitad del S. XVI.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Este altorrelieve en blanco dedicado a San Martín de Tours forma parte de la colección desde el año 2004, y debió pertenecer al banco de un retablo escultórico. El tratamiento escultórico permite fechar la obra en la primera mitad del siglo XVI, aunque desconocemos el origen de esta obra de carácter hispanoflamenco.

San Martín de Tours aparece montado a caballo representado vestido como soldado con una indumentaria militar, con botas de cuero crudo, túnica sobre el almófar, crespina sobre su cabeza de lino y casco. Con su mano izquierda sostiene un pedazo de capa. En segundo plano, vemos las murallas y la catedral de Amiens realizadas siguiendo un sistema perspectivo empírico.

En lo referente a la iconografía, San Martín de Tours abandona a caballo la

ciudad de Amiens. Miembro de la guardia imperial romana en las Galias, su leyenda hagiográfica de mayor difusión es el momento en que parte su capa con un pobre a las puertas de la propia ciudad de Amiens. En este caso, en el relieve se representa la escena posterior a su encuentro con el pobre con el que comparte sus vestiduras, y el cual resulta ser el propio Cristo, el cual se le apareció a la noche siguiente vestido con la media capa.

Pensamos que debido a la escena escogida en la representación para ilustrar la vida de San Martín de Tours, el retablo estaría dedicado al propio santo francés, y que en las escenas del banco del retablo se narraría su hagiografía en diversas escenas.

SAN JUAN BAUTISTA

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 39 cm.

Material y Técnica: Madera ensamblada,

Talla, dorado y policromado.

Datación: Finales del S. XVI.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Esta talla de bulto redondo de San Juan Bautista se incorporó a la colección en el año 2004. Pudo pertenecer a una calle lateral del cuerpo de un retablo escultórico del que desconocemos su origen.

De clara herencia manierista, la figura de San Juan cuenta con una buena ejecución de la talla aunque su policromía está bastante dañada. La obra cuenta con unas carnaciones a pulimento, utilizadas a partir de la segunda mitad del siglo XVI sustituyendo a los encarnados mate, y un dorado con base de embolado, hoy visible debido a las pérdidas de oro. La capa de San Juan contaría con unos ricos esgrafiados, hoy prácticamente imperceptibles debido a la suciedad.

San Juan Bautista se representa como eremita con una túnica de piel de camello y manto. Con su mano izquierda sostiene la Biblia y el cordero, mientras que con la derecha porta una sencilla cruz. San Juan Bautista fue el primero en reconocer a Cristo como el “cordero de Dios”, el esperado Mesías (Jn 1, 25-34; Mt 3, 13-17).

Por último, el estado de conservación de la obra tan precario, necesita de una urgente restauración para fijar la dañada policromía anteriormente comentada. Por otro lado, el basamento de la escultura ha sido repintado de una tonalidad verde que no se correspondería con el esquema pictórico original.

SAN PEDRO Y SAN PABLO

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 68 x 48 x 20 cm.

Material y Técnica: Mazonería de madera ensamblada, tallada, policromada.

Datación: Segunda mitad del S. XVI.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez

Estas dos piezas de mazonería pertenecieron a las calles laterales del banco de un retablo escultórico - San Pedro se ubicaría en la calle lateral izquierda y San Pablo en la derecha- y forman parte de la colección desde el año 2005. Desconocemos el lugar de origen o el posible taller de realización de estas dos obras.

La mazonería que acogen los relieves de San Pedro y San Pablo cuenta con un amplio basamento flanqueado por dos netos sobre los que se sitúan dos columnas de orden jónico y fustes estriados. El entablamento, dispuesto sobre dos cimacios que apean en las columnas, en proporción de amplias dimensiones, cuenta con un relieve de un querubín con sus alas desplegadas con su cabeza ladeada hacia el lugar en el que se dispondría la calle central, el lugar en el que se custodia el Santísimo Sacramento. Por último, el conjunto se cierra con una cornisa volada que recorre los entrantes y salientes de la planta de cada una de las dos piezas de mazonería.



En cuanto a los dos relieves que pueblan la mazonería, se inscriben en dos planchas en relieve con una factura de índole local. San Pedro, situado sobre una peana trapezoidal, porta las llaves del Reino de los Cielos, viste túnica y una especie de toga a modo de manto con su iconografía prototípica. En cuanto a San Pablo, repite el mismo

esquema compositivo y formal que San Pedro, sostiene entre sus manos un libro abierto y entre los pliegues de su manto vemos asomar la empuñadura de la espada, símbolo de su martirio.

Todo el conjunto está dorado sobre la preparación de embolado, y cuenta con una rica decoración polícroma en la mazonería. Contamos con esgrafiados de diseño floral sobre fondo azul en el frente de sus netos, que también se reiteran en el entablamento, y los

motivos vegetales, frutales y a base de cueros recortados de las jambas que flanquean las planchas en relieve de los dos santos. También se policroman sobre el dorado las cabezas de querubines y las figuras en relieve de San Pedro y San Pablo. Las dos piezas de mazonería necesitan una restauración que consista en una limpieza y fijación de la policromía.

SANTOS VARONES

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 26´7 x 14 cm.

Material y Técnica: Pintura al temple sobre tabla.

Datación: S. XIV.

Procedencia: Desconocida (Italia?).

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



Esta tabla gótica, posiblemente de procedencia italiana, entró a formar parte de la colección en el año 2006. La tabla se correspondería con una de las casas de un retablo de pintura.

La representación de los Santos Varones de cuerpo entero, ocupando la totalidad de la composición, iría acompañada de un trabajo de dorado en el fondo de la escena. De rostros de gran finura, amables y bien trabajados, ambos visten túnica y manto y van tocados por un nimbo semicircular. El

desarrollo formal de la pintura gótica italiana, viene de la mano de los modelos creados por pintores del ámbito sienés como Simone Martini, Lippo Memmi, Ambrogio y Pietro Lorenzetti durante la primera mitad del siglo XIV.

Estos modelos figurativos se extendieron a otros ámbitos como en el caso de la Corona de Aragón, con artistas de índole local que desarrollan el estilo italogótico dejando atrás un estilo mucho más lineal y hierático,

como en el caso del catalán Jaume Serra, activo durante la segunda mitad del siglo XIV.

La iconografía se centra en las imágenes de José de Arimatea y Nicodemo, Santos Varones que desclavaron a Cristo de la cruz. Uno de ellos porta una cruz, símbolo del martirio de Cristo, mientras que la otra figura señala con su mano derecha al cielo en una clara alusión a la Resurrección del Hijo de Dios.

La tabla está muy dañada y se ha desprendido gran parte de la policromía y el dorado, por lo que en algunos puntos sólo podemos apreciar la capa preparatoria. El marcado dibujo por medio de pequeñas incisiones en los contornos de las imágenes, permite recrear el volumen original de uno de los santos, prácticamente desaparecido. Necesita de una intervención para fijar la policromía que ha subsistido antes de que la obra se pierda totalmente.

SANTO Y VIRGEN CON NIÑO

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 38 x 24 cm.

Material y Técnica: Lino y lana. Tejido bordado.

Datación: Segunda mitad del S. XVI.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



Ambos fragmentos de piezas textiles seguramente se corresponden con unos bordados que en origen formarían parte de la ornamentación figurativa de la misma casulla o capa pluvial episcopal.

En el primer fragmento textil se representa en primer término a un santo sin identificar tocado por un nimbo y enmarcado en una hornacina con jambas multicolor. El rostro de la figura masculina está realizado con gran delicadeza, a pesar de que actualmente prácticamente ha desaparecido. Al

fondo se desarrollan arquitecturas ideales que se corresponden con las imágenes de ciudades difundidas a través de los grabados, muy típicas en el arte del Renacimiento.

Actualmente se encuentra en bastante mal estado de conservación, con la pérdida de parte del bordado, y por tanto, con la urdimbre al descubierto en algunos puntos. Seguramente el bordado contaría con hilos de oro o plata tendidos que acompañarían a los ricos colores de la composición. Cuenta

con precarias reparaciones para evitar el descosido, concretamente en los puntos recosidos con hilo blanco de algodón, aunque necesita de una correcta restauración.

En el segundo textil, de las mismas proporciones y composición que el

anterior, se representa a la Virgen y al Niño sobre los brazos de su madre, siguiendo el prototipo figurativo de Madonna del Renacimiento, con sus cabellos sueltos, vestida con túnica y manto. Su estado de conservación es mejor que en el caso anterior, aunque ha perdido algunos matices en el rostro de ambos personajes, sobre todo el Niño.

VIRGEN CON NIÑO

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 58 x 30 cm.

Material y Técnica: Madera tallada y policromada.

Datación: Finales S.XIV -Principios S. XV.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



Esta bella talla de la Virgen con el Niño forma parte de la colección desde 2004. La obra se encuentra devastada por la parte posterior y ha perdido prácticamente toda la capa preparatoria y policromía, tan sólo percibimos algunos testimonios de policromía azulada en la túnica de la Virgen. La pérdida de la policromía permite ver las marcas de la gubia y el formón o escoplo con que fue devastada la madera. Son visibles en el rostro de María y en el costado del Niño. Ambas figuras cuentan con un canon muy alargado y un trabajo de angulosos pliegues en los ropajes.

María se dispone sentada en Majestad, coronada y con su hijo en brazos jugueteando con la toca que cubre los cabellos de su madre. Viste túnica y manto, toca y ceñidor, mientras que su Hijo tan sólo cuenta con un pequeño paño de pureza. Jesús apoya su mano izquierda en la manzana que sostiene la Virgen con la derecha, mientras contempla el rostro de su Hijo. Esta interacción entre la figura de la Madre de Dios y su Hijo proviene del desarrollo iconográfico de la imagen de la Virgen en la Baja Edad Media, que trasunta desde el desarrollo de las teorías marianas que vinculan a la Madre de Dios con la Nueva Eva, y que

derivan de la difusión de su culto por teólogos y pensadores como el monje cisterciense Bernardo de Claraval. La manzana que porta María es el símbolo de la Redención del Pecado Original. La concepción de Jesús, el Mesías, a través de María, la nacida sin mácula, y

su ulterior Pasión y Resurrección posibilitará la salvación del pecado del hombre.

CARIDAD

Autor: Desconocido (círculo de Leonardo de Carrión).

Dimensiones: 96 x 60 x 25 cm.

Material y Técnica: Madera de pino

dorada y policromada.

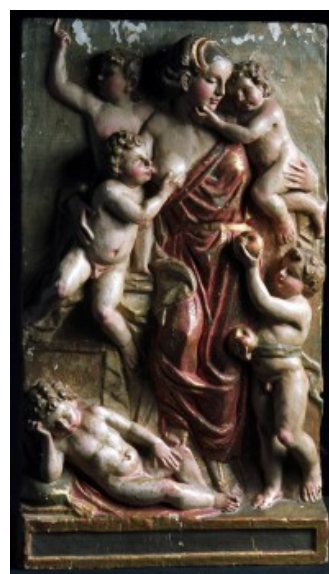
Datación: ca. 1570.

Procedencia: Banco de un retablo del

ámbito vallisoletano

(posiblemente de Medina del Campo).

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Este relieve fue adquirido por el coleccionista de arte Ángel Quílez en una subasta de la casa Sotheby's (Londres) en el año 1996, en la que se suscribía la autoría de la pieza a la "escuela de Valladolid", concretamente a los escultores Juan de Juni o Esteban Jordán, y fechado en la segunda mitad del siglo XVI.

Nos encontramos ante una imagen de la virtud de la Caridad en altorrelieve que creemos pudo pertenecer al banco de algún retablo escultórico realizado en los años setenta del siglo XVI, en el

ámbito vallisoletano, y en cuya concepción destaca el uso de elementos clásicos del mundo antiguo y Renacentista. El relieve cuenta con una figura femenina identificada con la Caridad, de gran belleza y delicadeza, con su anatomía en disposición frontal y el rostro de perfil. Su cabello está recogido en un complejo peinado a base de trenzas, cintas de oro y una diadema doble. Viste una especie de túnica clasicizante a modo de himatión que imita en su factura las ricas telas de brocado, descubriendo uno de sus senos. Esta vestimenta se ciñe a su cuerpo por medio de un cinturón dorado, mientras que sus pies están

calzados por unas sandalias romanas. En su derredor se sitúan cuatro niños desnudos, uno de ellos detrás de la figura femenina, otros dos en su regazo, de los cuales el que está sentado sobre un banco de madera en perspectiva, acerca con su mano el seno de la Caridad a sus labios para tomar su leche. El niño de pie, de perfil, es el único que porta una leve prenda textil, una especie de fajín, y que a su vez sostiene dos manzanas, una en cada mano, ofreciendo la poma izquierda a la virtud. En la zona inferior del relieve, vemos otro niño recostado, durmiendo plácidamente sobre unas ricas telas y un cojín ornamentado siguiendo los modelos de telas brocadas de la época.

A un nivel técnico, el relieve cuenta con un soporte a base de varios tableros de madera de pino unidos mediante dobles colas de milano. El soporte cuenta con varias capas de yeso pulimentado en su preparación para recibir el embolado, que se pule antes de la aplicación del pan de oro empaletado con agua dulce. Aunque el embolado se aplicó en la totalidad de la superficie de la pieza, los cuerpos fueron encarnados y no cuentan con oro bajo la policromía. Sin embargo, el resto de la superficie fue dorada y cubierta por una capa pictórica a excepción de las sandalias, cintas del cabello y diadema, que presentan el dorado a cara vista.

Sobre el oro se realizó una labor de estofado en la superficie de la túnica de la virtud, el cojín y telas sobre las que reposa el niño situado en el primer plano, y el fondo de la composición, en este caso, siguiendo un trabajo de esgrafiado con un diseño aplicado mediante patrón por estarcido. En el caso de las telas representadas, se trabajó siguiendo un diseño de *rajado*, finas rayas paralelas que simulan hilos de oro, y sencillas flores, imitando las ricas telas brocadas bordadas en oro y

plata, sobre la túnica bermellón. Apreciamos la misma ejecución en el cojín de la parte inferior de la composición y en el fajín que porta a la cintura el niño que ofrece las manzanas a la alegoría de la Caridad. El reverso de la túnica también está decorado mediante un trabajo de estofado, en este caso a pincel, creando una suerte de motivos mediante líneas paralelas y círculos policromados sobre el oro con un pigmento de tierra ocre. El fondo de la composición sigue un diseño parecido al de otras creaciones del ámbito vallisoletano, en concreto, en la obra de Leonardo Carrión y Diego Rodríguez y dedicada a las *Tentaciones de San Antonio Abad*. Este fondo verde azulado bastante neutro se anima con un estofado a base de esgrafiados con un punzón de gran grosor, creando diseños que imitan los círculos y vetas de la madera, motivos que se reiteran en el frente del banco de madera. En lo referente al encarnado, el trabajo de carnaciones a pulimento se destaca en las anatomías de los niños, concretamente en el recostado en primer plano.

Reconocemos por lo menos dos manos en el trabajo de talla del relieve: la mano del maestro en el refinado rostro de la virtud y detalles anatómicos de algunos de los niños, y la ejecución del taller en el grueso del relieve. El modelo elegido es de gran modernidad y requiere el conocimiento de los prototipos figurativos difundidos de los artistas de la Escuela de Fontainebleau, que trabajaron en el palacio homónimo del rey Francisco I de Francia entre 1530 y 1570. Alguno de estos artistas, como Primaticcio o Rosso Fiorentino, habían viajado a Italia – conociendo la obra de Miguel Ángel Buonarroti - y reelaboraron imágenes renacentes (italianas y flamencas), difundiendo sus prototipos por medio de los grabados reproducidos por editores franceses, italianos, alemanes y flamencos.

En la búsqueda del modelo de este relieve de la Caridad hallamos una pintura de la Escuela de Fontainebleau con una exacta representación figurativa titulada *La Charité*, custodiada en el Museo del Louvre. Se trata de una obra atribuida al “Maestro de las Flores”, discípulo de Francesco Primaticcio. El modelo de esta pintura, relacionado a su vez con La Caridad de Andrea del Sarto y los modelos flamencos de virtudes, ya grabados por artistas como Peter Flötner, está elaborado a partir del prototipo femenino de la escultura clásica Flora Farnese (Museo Archeologico Nazionale, Nápoles), un dibujo de Miguel Ángel para el niño que se acerca al seno de la Caridad y que recoge en su regazo, y un grabado de Giulio Bonasone para el niño dormido en primer plano, que se asemeja a la alegoría del Amor del grabado “Sémele sentada en la cama” de la serie *Los amores de los Dioses*.

Esta obra se asemeja a un grabado fechado hacia 1565 editado por el pintor y grabador flamenco de Amberes Marten Peeters - que grabó varias obras de artistas de Fontainebleau como Primaticcio— aunque desconocemos quién fue el diseñador de este modelo. La cuestión es que lo más habitual hubiera sido que el relieve de la Caridad de la Colección particular Quílez se asemejase más al grabado de Peeters que a la pintura del “Maestro de las Flores”, pues los prototipos se difundían por medio de las estampas. Sin embargo, en este caso, las diferencias existentes entre la pintura y el grabado, se reiteran en lo que respecta a las divergencias entre el grabado y el relieve de la Caridad al que se dedica este estudio. Por tanto, el artista que pudo realizar este relieve tuvo que contemplar de primera mano la herencia figurativa de los maestros de Fontainebleau por medio de algún artista que introdujera las novedades en el ámbito vallisoletano.

En la búsqueda de este posible maestro y taller, y contando - tal y como hemos dicho - con la posible factura de un escultor del entorno de Valladolid, debemos tener en cuenta la ida y venida de influencias artísticas francesas y flamencas, que a su vez tuvieron su eco en el círculo artístico vallisoletano durante el reinado de Felipe II. A ello hay que añadir el impulso de las novedades manieristas de corte miguelangelesco importadas por el escultor Gaspar Becerra (1520-1568), que influyeron a los artistas del ámbito castellano. Entre los posibles artífices encontramos un gran parecido en el tratamiento de las formas con el escultor romanista Leonardo de Carrión, oriundo de Medina del Campo, activo desde mediados del siglo XVI, y del que desgraciadamente han llegado pocas obras y pocos datos documentales hasta hoy con las que comparar esta Caridad.

A nivel iconográfico, la Caridad de la Colección Quílez proviene de un modelo muy desarrollado durante el siglo XVI, que se reprodujo tempranamente en las virtudes de la catedral de Bamberg. Este modelo de la virtud teologal de la Caridad, proviene de la *Psycomachia* de Prudencio. El niño a punto de mamar del pecho de la alegoría es el elemento que la identifica como Caridad romana. La imagen parte de la obra *Factorum et dictorum memorabilium* (IX, 5, 4) de Valerio Máximo, en la que una hija da de mamar a su padre preso.

Respecto a las dos manzanas que le ofrece uno de los niños, están relacionadas con la idea de caridad clásica (*agapé*) o amor divino. Este símbolo fue transpuesto en clave cristiana al ponerse en relación con el poema del Cantar de los Cantares, en el que aparece continuamente este fruto entendido como idea de la caridad o bondad divina. Esta imagen iconográfica deriva de los modelos

flamencos de mediados del siglo XVI, y presenta a la manzana como símbolo de la caridad otorgada por la propia Virgen María. No hay que olvidar que en el mundo clásico, la manzana era uno de los símbolos de Venus, que reflejaba el amor de lo divino, y que pasó al imaginario cristiano, momento a partir del que tomó un significado pagano. Este relieve formaría parte de un

conjunto iconográfico en el que aparecerían otras virtudes, tanto teologales como cardinales, referidas a las cualidades dignas de destacar en la dedicación del perdido retablo.

En lo referente a su estado de conservación, la obra cuenta con abundantes levantamientos en gran parte de la superficie de la pieza.

COPÓN

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 29'5 cm.

Material y Técnica: Plata sobredorada.

Cincelado, repujado y soldado.

Datación: Principios del S. XVII.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Este copón, realizado en plata, cuenta con una delicada decoración ornamental a base de cueros recortados, motivos derivados del repertorio renacentista aún vigente en estos objetos de culto litúrgicos de la primera mitad del siglo XVII.

La decoración se concentra en el pie, la copa propiamente dicha y la tapa,

dejando la rosa, la manzana y el gollete sin ornamentar. El interior de la copa está sobredorado, mientras que la tapa se corona por una cruz de Calvario. La obra carece de punzón y marca de platero con las que poder identificar el taller de realización y su procedencia.

NIÑO DE LA BUENA MUERTE

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 10'5 x 23'5 cm.

Material y Técnica: Alabastro tallado y dorado.

Datación: Segunda mitad del S. XVI.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Pequeña obra escultórica realizada en alabastro veteado entró a formar parte de la colección en el año 2003. Se trata de un Niño Jesús de la Buena Muerte trabajado con gran delicadeza reclinado sobre lo que parece simular losas del suelo. Su cabeza se apoya en una roca sus manos unidas se apoyan en la calavera. El trabajo de talla y pulimentado de esta obra es excepcional, y creemos que fue realizado por un escultor de calidad. En origen contaría con aplicaciones de oro empaquetado al agua, pero actualmente ha perdido prácticamente todo el oro original. Creemos que el dorado de las losas sobre las que está dispuesto el niño, debido a su brillantez y a su apariencia sintética, se corresponde con alguna intervención de época posterior.

Este modelo iconográfico se incluye en el marco general de la amplia iconografía del Niño Jesús, que abarca desde imágenes tiernas y candorosas, como los Niños de Cuna, a aquéllas que invitan a la compasión y devoción, como los Niños atados a la columna, Nazarenos o éstos Niños de la Buena Muerte con claras alusiones a la Pasión.

La imagen exenta del Niño Jesús se difundió y popularizó tras el Concilio de Trento (1545-1563). La iconografía pasionista y todas sus vertientes devocionales cristalizaron en representaciones que no sólo plasmaban la doctrina tridentina, sino que se enfatizó el sentido de la muerte a través del pensamiento de religiosos como San Ignacio de Loyola, o los místicos Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Todas las ideas tuvieron su repercusión en la estética coetánea con la adopción de símbolos como la calavera, que llegó a ser valorado como símbolo de la piedad, al igual que el rosario.

En el caso de la imagen del Niño de la Buena Muerte, la calavera no sólo hace alusión a la virtud de la piedad, que todo cristiano debe aprender, sino que a su vez vincula directamente al niño Jesús con el Gólgota, donde fue crucificado. A su vez, la calavera del Gólgota es una clara alusión a la Cueva de Adán, situada bajo el monte en el que fue crucificado Cristo. Esta referencia a Adán nos habla de una lectura iconológica con clara vinculación a la devoción pasionista,

pues la muerte de Jesús limpió el pecado original cometido por el primer hombre y por el que fue expulsado del paraíso.

En la actualidad, la mayor parte de estas imágenes exentas del Niño Jesús de

clara función devocional, están en manos de particulares, aunque encontramos algún bello ejemplo, también realizado en piedra, en el ámbito peninsular, como en el caso del Niño de la Buena Muerte del Museo de Valladolid (Palacio de Fabio Nelli).

CUSTODIA

Autor: Desconocido.

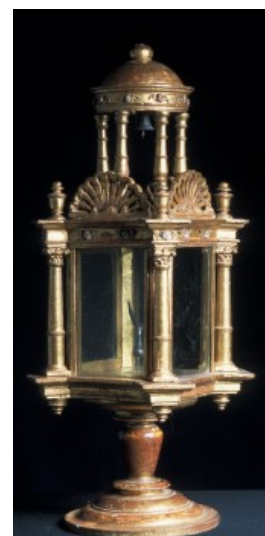
Dimensiones: 58 x 26 x 26 cm.

Material y Técnica: Madera tallada, ensamblada, dorada y policromada.

Datación: Mediados del S. XVI.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Esta pequeña custodia realizada en madera se incorporó a la colección en el año 2002. El ostensorio tiene la forma de un templete clásico común en las custodias del pleno Renacimiento.

Cuenta con un sencillo pie sobre el que se alza el ostensorio dividido en dos pisos. El primero es de forma cuadrangular y sus ángulos están recorridos por seis columnas de orden compuesto sobre ménsulas. Sobre las columnas se asienta un entablamento decorado por un friso liso corrido animado por querubines. Cuatro antenas caladas flanqueadas por balaustres descansan sobre la cornisa en cada uno de los frentes del ostensorio.

El segundo piso a modo de templete circular, está formado por seis columnas abalaustradas de pequeño tamaño sobre las que se asienta una pequeña cúpula de media esfera que cuenta con un pequeño tambor, a modo de entablamento, permite animar la superficie con un friso corrido de nuevo decorado por medio de relieves de querubines. En el interior se dispone un receptáculo para colocar la Sagrada Forma. El que se contempla en la actualidad es una reposición de época posterior.

Las custodias comúnmente, o por lo menos en lo referente a los testimonios materiales que han llegado hasta nuestros días, suelen ser objetos de

orfebrería. El material en el que está realizada y su pequeño formato nos hacen pensar que se pueda tratar de una

custodia portátil, posiblemente para las visitas pastorales o las procesiones.

SANTA MÁRTIR (SANTA BRÍGIDA)

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 66'5 cm.

Material y Técnica: Madera tallada,

ensamblada y policromada.

Datación: h. 1500.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



La imagen de bulto redondo de esta santa, hasta ahora sin identificar, entró a formar parte de la colección en el año 2001. Nos encontramos ante una imagen que pudo formar parte de un retablo escultórico. Desconocemos su proveniencia, pero su bello y fino rostro denota una clara influencia de la escultura germánica y flamenca del siglo XV.

Sin embargo, frente a la calidad del rostro, el tratamiento de la figura es un tanto tosca. La Santa viste a la moda de la época como una gran dama, con una camisa bajo el gonel – corpiño muy apretado al busto – un manto y su cabeza está ceñida por una sencilla corona. Sobre su mano derecha descansa un libro y con la izquierda, hoy perdida, debería haber sostenido el cálamo de la pluma adosada al manto de la santa, justamente a la altura de la mano. Estas irregularidades en la

ejecución técnica de la obra nos hacen plantearnos que el rostro fue realizado por el maestro mientras que el devaste de madera y acabado de la talla del cuerpo quedó en manos del taller.

Su policromía está seriamente dañada con profundos levantamientos en algunos puntos, mientras que en otros la pérdida es absoluta. Necesita una pronta capa polícroma.

En lo referente a la identificación de la santa, creemos que se trata de Santa Brígida de Suecia (1303-1373). De ascendencia aristocrática, tradicionalmente emparentada con el rey Magdus Ladulás, perteneció a los círculos más influyentes de la Suecia medieval. Santa aristócrata fue fundadora de la orden del Santísimo Salvador, escritora, teóloga y mística, sus atributos son la pluma y el libro de las Santas Escrituras.

MACOLLA

Autor: Desconocido.

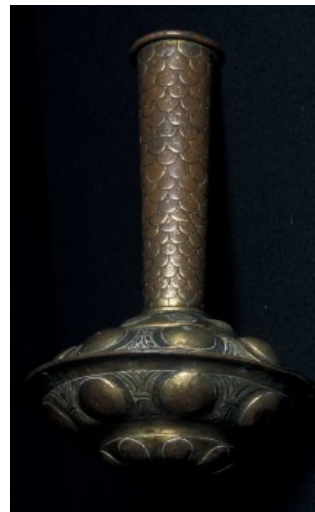
Dimensiones: 23'5 cm.

Material y Técnica: Cobre dorado.

Datación: Finales del S. XVI – Principios del S. XVII.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Nos encontramos ante una macolla procedente de la colección Ciria y que entró a formar parte de los fondos de la colección Ángel Quílez en el año 2003. Esta macolla pudo pertenecer a una cruz procesional realizada entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII.

Sus formas remiten al renacimiento con la forma esférica tendiendo a un perfil oval de la parte inferior de la macolla,

profusamente decorada a base de círculos repujados separados por formas vegetales recogidas por sogueados. El árbol cilíndrico de la macolla, que descansa sobre la base esférica, se decora con hojas estilizadas cubriendo toda la superficie. La pieza de cobre dorado necesita una limpieza superficial para recuperar su aspecto original.

EXPOSITOR VENECIANO

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 62 x 47 x 12'5 cm.

Material y Técnica: Madera con incrustaciones.

Datación: S. XVI.

Procedencia: Ámbito veneciano.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Esta pieza de gran preciosismo entró a formar parte de la colección en el año 2003. De un minucioso trabajo ornamental, este expositor, probablemente de origen veneciano, cuenta con un basamento sobre el que descansa dos sátiros recostados rodeados de festones de frutos y enmarcados por ménsulas en forma de roleos.

El expositor propiamente dicho, de forma cuadrangular, cuenta con dos puertas enmarcadas por un marco cubierto por decoración de filigrana y hojas vegetales estilizadas. Dichas puertas están recubiertas por todo un repertorio decorativo de corte renaciente, a base de grutescos de figuras fantásticas o *putti*, motivos vegetales y animales entrelazados a *candilieri* y roleos de acanto. Estos motivos se reiteran en la parte posterior de la caja central, mientras que en el

interior de las puertas se reitera un diseño a *candilieri* vegetal y geométrico en dorado.

El conjunto queda culminado por una moldura cuadrangular, que se extiende en los lados laterales de la pieza, y descansa sobre dos esfinges fitomorfas aladas a modo de estípites antropomorfas. Sobre esta moldura vemos una composición a base de una moldura a modo de cinta, decorada con motivos vegetales y geométricos, que se enrosca en dos roleos, uno en cada extremo, y de los que penden dos lazos policromados en un tono carmesí con pinjantes. Sobre la cinta central, una antena preside el bello conjunto del expositor.

Cuenta con un buen estado de conservación en lo que a la estructura línea se refiere, pero cuenta con faltas de policromía.

HOSTIARIO

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 16'5 cm.

Material y Técnica: Plata repujada, cincelada y soldada.

Datación: Finales del S. XVI.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Esta obra de orfebrería se incorporó a la colección en el año 2002. Fechable a finales del siglo XVI, este hostiario reproduce los mismos elementos

decorativos típicos de las obras de orfebrería renacentista tardía en España. Estos objetos de ajuar litúrgico relacionados con la ornamentación de

gusto romanista – influenciada a su vez por las variaciones de grutescos italianos realizados por flamencos y franceses - tuvieron su continuación en la península desde los años sesenta del siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XVII. La caja que contiene las Sagradas Formas cuenta con una planta circular y su superficie está completamente repujada. Vemos un diseño de cueros recortados a modo de cartelas que contienen roleos vegetales simétricos siguiendo el esquema compositivo de los grutescos. El interior de las cartelas cuenta con un

minucioso trabajo con el pelito, un instrumento para el repujado con el que se logran realizar pequeñas líneas paralelas. El resto de la superficie está finamente pulimentada.

El mismo esquema decorativo se reitera en la tapa del hostiario, aunque en este caso el interior de las cartelas a base de cueros recortados, que de nuevo cuenta con el repujado mediante el pelito, contiene una sucesión de puntos y flores cuadrilobuladas. La tapa culmina en una cruz con la imagen de Cristo crucificado. El punzón está pendiente de ser identificado.

INMACULADA

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 93 cm.

Material y Técnica: Madera tallada, ensamblada, dorada y estofada.

Datación: Finales del S. XVI.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Imagen de bulto redondo de la Inmaculada que forma parte de la colección desde 2002. En origen, creemos que dado su tamaño y tipología, esta escultura de bulto redondo puede identificarse con la titular de un retablo que podría fecharse a finales del siglo XVI.

Sus formas rotundas y monumentales están vinculadas a la herencia romanista, siguiendo una iconografía que tendrá gran difusión durante el siglo XVII y XVIII, y que se configura en el

siglo XVI, la visión de la Inmaculada. En este caso, María viste una túnica y un manto que cubre su cabeza, dejando atrás la representación de la Virgen como una gran dama del Renacimiento. Estas soluciones se impusieron tras la reforma tridentina con el consecuente decoro en la ejecución de las imágenes devocionales. La Madre de Dios se representa con las manos juntas en oración, con el rostro absorto y un ligero contraposto adelantando su pierna derecha. Está apoyada sobre la media

luna y en su derredor se sitúan nubes y cabezas de bellos angelitos.

Destaca la policromía de la obra, con unos diseños muy elaborados a base de variaciones de diseños en el estofado. Estos diseños, realizados a partir de diseños en papel trasladados a la superficie de la obra mediante el estarcido, se concentran en la túnica y el manto de la Virgen. La obra cuenta, como es habitual, con una capa preparatoria de bol (arcilla), la aplicación del oro y la policromía. En este caso el estofado, a base de diseños vegetales y geométricos, está acompañado por un estofado a base del grabado con una labor básica de *rajado*, realizando pequeñas incisiones a modo de líneas paralelas cubriendo el fondo dorado. El manto cuenta de nuevo con un estofado, en este caso de mayor sencillez realizado a punta de pincel en el que se reitera el repertorio ornamental habitual en la policromía, mientras que las carnaciones del rostro y manos de la escultura están realizadas a pulimento. Este efecto permitía a los doradores imitar las ricas telas brocadas bordadas en oro y plata.

El culto a la Inmaculada se concentra en las palabras del arcángel Gabriel en la escena de la Anunciación “*Ave, Maria Virgo Semper, Gratia plena Semper, Dominus tecum Semper, Benedicta tu Semper* (Lc 1:28)”, a las que se sumaron la imagen de la mujer del “Cantar de los Cantares”, la mujer del Apocalipsis de San Juan y la representación configurada a través del pensamiento de San Bernardo de Claraval, plasmado a través de sus Sermones. Por ello, plásticamente la Inmaculada se configuró iconográficamente en torno a la imagen de la mujer que describe el Apocalipsis de San Juan, aunque con importantes retoques, en una visión de María como la mujer viviente especuladora de la toda la Santísima Trinidad. La expansión del culto a la Inmaculada, expandido como tal por Beatriz de Silva, fundadora de una orden religiosa bajo la advocación de de la Inmaculada Concepción, pero cuyo prefecto no fue instituido como dogma hasta 1854 con el Papa Pío IX.

PIEDAD

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 90 cm.

Material y Técnica: Madera de tilo tallada en bulto redondo y ensamblada.

Datación: S. XVI.

Procedencia: Escuela centroeuropea (alemana).

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Este bello conjunto escultórico dedicado a la Piedad entró a formar parte de la colección en el año 2002. Está realizada en madera de un árbol frutal, posiblemente tilo, y goza de una minuciosa talla de gran naturalismo, otorgando un gran realismo en el tratamiento plástico y expresión de los rostros.

La obra está realizada mediante varias piezas ensambladas talladas en el caso de las extremidades. La composición consta de imagen María doliente sentada sobre una especie de casapanca – mueble que combina el banco de pared y la forma del cassone – y la imagen de Cristo muerto dispuesto sobre los brazos de su madre. El tratamiento de los pliegues, tanto de la túnica y manto de la Virgen como en el paño de pureza de Cristo, de gran dureza y angulosidad están relacionados con la severidad y expresionismo típico de las obras escultóricas del Renacimiento alemán.

De hecho este modelo iconográfico de la Piedad proviene de la tradición bajomedieval centroeuropea, a pesar de que el tratamiento plástico de la obra, con una contención clásica, refleja el interés por plasmar la correcta anatomía de la figura de Cristo. Encontramos modelos iconográficos similares en el ámbito centroeuropeo, que bebieron de la influencia germánica desde el siglo XIV, como en el caso de la escultura en Bohemia (actual República Checa). Contamos con grupos escultóricos como la Piedad de Lutin, fechada hacia 1390 (Limestone, Castillo de Sternberg), o la de la iglesia de San Ignacio en Iglau de Jihlava (Iglau, Stone), fechada hacia 1410, ambas siguiendo un modelo similar a la obra de la colección Ángel Quílez, aunque con un tratamiento formal alejado de los presupuestos clásicos del Renacimiento.

PORTAPAZ

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 11 x 7 cm.

Material y Técnica: Bronce fundido.

Datación: S. XVI.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



El portapaz, es una tipología de objeto litúrgico que etimológicamente

proviene del latín “tabula pacis”, que se desarrolló a partir de patenas o

relicarios desde el siglo XIV hasta el siglo XIX, en el que cayó en desuso. Era utilizado para el beso de la paz durante la celebración de la Eucaristía.

Está realizado en bronce fundido mediante una plancha, repujado y pulimentado, y cuenta con el portapaz propiamente dicho y el asa posterior para sostenerlo, hoy desaparecida. El portapaz, en forma de arco de medio punto con varias rosas decoradas con

motivos geométricos imitando el trabajo de filigrana. En el centro se sitúa la figura de Cristo Resucitado nimbado y saliendo del sepulcro rodeado de cortinajes. En la base del portapaz se representan una serie de guirnalda y cabezas de angelotes.

Respecto a su estado de conservación, necesita de una limpieza superficial que debe respetar la pátina de la obra, fruto del paso del tiempo.

SAN JUAN BAUTISTA

Autor: Desconocido.

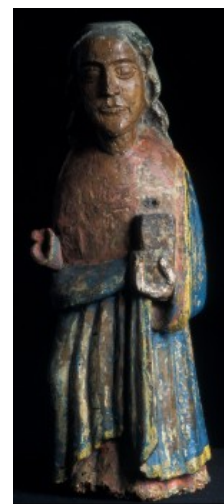
Dimensiones: 50 cm.

Material y Técnica: Madera tallada, ensamblada y policromada

Datación: S. XV.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Esta pequeña obra escultórica pertenece a los fondos de la colección desde el año 2002. Nos encontramos ante una pieza de carácter devocional de un taller popular, probablemente del siglo XV con un carácter retardatario. Cuenta con un tratamiento formal que a primera vista la podría vincular con la imaginería románica, pero el leve contraposto de la pierna izquierda y el tratamiento de los pliegues del manto de

San Juan Bautista son claras referencias de los avances técnicos de la escultura gótica.

Se encuentra en un deplorable estado de conservación. Ha perdido prácticamente toda la policromía, y en algunos puntos, incluso la capa de imprimación policroma. También necesita un tratamiento del propio soporte lúneo, pues cuenta con restos de carcoma.

SAN PABLO Y SAN PEDRO

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 71 x 60 cm.

Material y Técnica: Madera tallada,

ensamblada y policromada

Datación: S. XVIII.

Procedencia: Desconocida

Propiedad: Colección

particular Ángel Quílez



Relieves de San Pablo y San Pedro que ocuparon las casas de un mismo retablo desconocido, probablemente fechable a principios del siglo XVIII. Su composición es sencilla. Ambos relieves representan el busto de ambos santos enmarcados en sendos tondos ovales.

San Pablo, representado como un hombre maduro barbado, viste una amplia túnica anaranjada ceñida por un cinturón y un manto azul. Con su mano izquierda sostiene una espada, símbolo de su martirio. Por su parte, San Pedro representado como un hombre de cabellos y barba ensortijada, viste de nuevo una túnica azul y un manto anaranjado, complementando la imagen de San Pablo, que se representa con las manos unidas en actitud de oración y mirando al cielo. Tras el busto del santo vemos las llaves de las puertas del

Paraíso, características de su iconografía. Los modelos utilizados reproducen el estereotipo iconográfico derivado de los prototipos miguelangelescos y rafaelescos difundidos por medio de las estampas. De hecho, estos modelos siguieron siendo utilizados por talleres menos innovadores durante el siglo XVIII, al margen de la innovación formal y con una producción artesanal.

La policromía de tonalidades lisas y llamativas contrasta con las formas figurativas de las dos obras. De hecho creemos que pudo ser repintada en época posterior, pues dudamos que se corresponda con la policromía original. Sería necesario un análisis químico para determinar la autenticidad de la policromía y poder así valorar de nuevo ambas obras en su conjunto.

SAN SEBASTIÁN

Autor: Desconocido. Círculo de Sebastián de Almonacid.

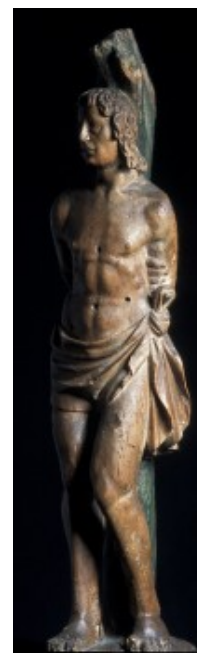
Dimensiones: 94'5 cm.

Material y Técnica: Madera tallada,
ensamblada y policromada.

Datación: Principios del S. XVI.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez



Esta bella escultura de bulto redondo de San Sebastián entró a formar parte de la colección en el año 2001. La obra ha perdido prácticamente toda la policromía y la capa preparatoria de imprimación, así que contemplamos la talla prácticamente en blanco. Desconocemos el origen de esta obra, aunque creemos que pertenecería a una hornacina de un retablo escultórico.

Sus formas se acercan al trabajo de escultores hispanoflamencos como Sebastián de Almonacid (1460-1526), activo en Toledo, Sigüenza o Sevilla y asociado al llamado *grupo de Torrijos*, artistas vinculados al taller de Egas Cueman y sus hijos Antón y Enrique Egas, entre los que se encuentran Juan Guas y Alonso de Covarrubias.

El tratamiento de su rostro y cabellos, de gran finura, contrasta con el anguloso paño que cubre a San Sebastián. Su rostro sereno y cuerpo de mancebo, como un joven apolíneo, están relacionados con el estereotipo difundido en el Renacimiento para su representación. Estamos, por tanto, ante la iconografía típica de San Sebastián, atado a un tronco de árbol con las flechas y asaeteado.

Respecto al estado de conservación, además de carecer, tal y como hemos comentado, de prácticamente toda la policromía que cubriría su superficie, también cuenta con la desaparición de las saetas clavadas en el torso de San Sebastián. Tan sólo se han conservado los orificios en los que estarían incrustadas como testimonio.

VIRGEN

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 52 cm.

Material y Técnica: Madera tallada, ensamblada y policromada.

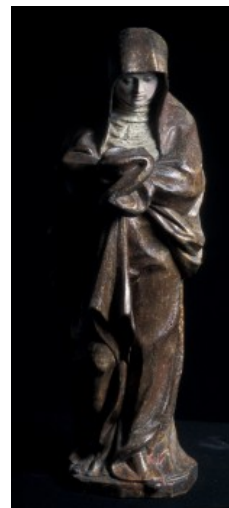
Datación: Principios del S. XVII.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez

Esta escultura forma parte de la colección desde el año 2002. Procede de un conjunto escultórico, concretamente de un Calvario procedente de un retablo, que creemos podría fecharse en torno a la primera mitad del siglo XVII.

La Virgen cubierta por un amplio manto, sus manos veladas y con la cabeza tocada, cuenta con un trabajo de modelado de los paños muy movido, de herencia manierista. El modelo utilizado procede del prototipo más difundido de María doliente, desarrollada tras el Concilio de Trento, con las manos



recogidas bajo el manto en actitud de plegaria y recogimiento.

El fino y delicado rostro de María cuenta con unas carnaciones rosáceas bien conservadas en comparación con el manto. De hecho, la policromía es prácticamente imperceptible debido a la suciedad de la obra, aunque hay indicios de un desarrollo de motivos geométricos y vegetales estilizados a base de oro aplicado a pincel sobre policromía.

VIRGEN CON NIÑO

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 71'5 cm.

Material y Técnica: Madera tallada, ensamblada y policromada.



Datación: Segunda mitad del S. XVI.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.

Esta imagen de la Virgen con el Niño de bulto redondo se incorporó a la colección en el año 2003. La obra debió pertenecer a un retablo escultórico y cuenta con una factura propia de un taller local del ámbito hispano de la segunda mitad del siglo XVI.

Su enlongado canon y el intento del escultor por animar las formas de los pliegues de la túnica anaranjada y el manto azul de María, denotan cierta

calidad a pesar de su rigidez. En cuanto al Niño Jesús, su plástica es mucho más arcaizante en su tratamiento, sobre todo en lo referente a su rostro. Tampoco se ha logrado realizar con corrección la anatomía del Niño, de cierta rigidez. Goza de una somera policromía, hoy un tanto deslucida. Las carnaciones de la figura del Niño, el rostro y las manos de la Virgen denotan mayor calidad en sus contrastes. Sería necesaria una limpieza superficial de la obra.

VIRGEN CON NIÑO

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 83 x 38 x 34 cm.

Material y Técnica: Madera tallada, ensamblada y policromada.

Datación: S. XIV.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



Imagen escultórica de bulto redondo de la Virgen con el Niño que se incorporó a la colección en el año 2002. Estamos ante el prototipo de Virgen con el Niño desarrollada durante el románico y que tendrá su pervivencia en los talleres locales hispanos hasta finales del siglo XV.

Posiblemente ocuparía el espacio del titular en un retablo seguramente de tipología mixta, a base de tablas de pintura, la imagen central y una mazonería de madera esculpida y dorada. María viste una camisa, una túnica de amplio cuello roja con ceñidor y un manto azul. Su cabeza queda

tocada por un velo y una corona, mientras que de su cuello pende una gargantilla con una cruz flordelisada roja, que parece identificarse con una cruz de la orden de Calatrava. Ha perdido el atributo, la manzana, que sostenía con la mano derecha, mientras que con la derecha, coge al Niño en su regazo. El niño Jesús aparece vestido con túnica y manto, con su mano izquierda porta las Sagradas escrituras, mientras que con la diestra bendice. La policromía no es original y debido a la ejecución de la misma, podría haberse repintado en el siglo XIX.

El hecho de que la Virgen cuente con una gargantilla con la cruz Calatrava, nos hace plantearnos la posibilidad de que esta imagen pudo haberse albergado en un retablo mayor de una iglesia que perteneciese a dicha orden religiosa militar. Los bienes de la Orden fueron confiscados por disposición de José I en 1808 y fueron restituidos en 1814 por Fernando VII, para acabar definitivamente secularizados por Pascual Madoz en 1855. Es posible que esta obra se encontrase en alguna de las iglesias de la Orden y pasase a otras manos tras la Desamortización.

VIRGEN CON NIÑO

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 94 cm.

Material y Técnica: Madera tallada, ensamblada y policromada.

Datación: Principios del S. XVI.

Procedencia: Desconocida. Navarra (¿)

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



La obra se incorporó a la colección en el año 2002. La talla de bulto redondo en madera de nogal con su parte posterior devastada y posiblemente se identifique con la titular de algún retablo escultórico desconocido. Esta Virgen con el Niño, fechable a principios del siglo XVI, denota en sus formas la influencia de la escultura

bajomedieval francesa. Probablemente la imagen proceda del ámbito navarro, reino dinásticamente vinculado a la Corona francesa hasta el año 1512, en que Fernando el Católico acabó con la independencia navarra.

María se representa sobre una fina peana siguiendo un modelo habitual. Va ataviada con una amplia túnica azul

ribeteada con ceñidor, un amplio manto de tonos cálidos que cruza por delante de la figura a modo de toga, y un fino velo cubriendo sus cabellos. Sostiene al Niño con su mano derecha mientras que con la izquierda sostiene lo que parece ser un lirio estilizado. El niño, por su parte, también viste túnica, en este caso blanca, con ceñidor y un collar de gruesos eslabones. En su mano izquierda vemos un ramillete de uvas, mientras que con la diestra bendice a los fieles. Existe una interrelación de afecto entre madre e hijo en la obra, que conecta con la herencia bajomedieval, que se hará más patente en el Renacimiento con el desarrollo del antropocentrismo en el pensamiento neoplatónico.

A pesar de estar ante una talla prototípica en lo que a sus formas figurativas, los atributos de María y su Hijo no son del todo habituales. Estamos ante una iconografía en clave pasionista y salvífica. El lirio que porta

María, está vinculado a la imagen de la mujer del Cantar de los Cantares: “Yo, flor del campo y lirio de los valles. Como lirio entre las espinas, así mi amiga entre las hijas” (cap. 2). Así se hace referencia al lirio salvaje, a la *Virga* florida silvestre, que brota libremente sin intervención del hombre, y por tanto, símbolo de su pureza originaria al carecer de Pecado Original, según el propio San Bernardo de Claraval, impulsor del culto mariano.

En lo concerniente al Niño, el racimo de uvas es una clara alusión a su Pasión, el cual redimirá a los hombres del Pecado Original y posibilitará la Resurrección de sus almas. Por tanto, la pureza de María permitirá la santa concepción del Hijo de Dios, que salvará el alma los hombres y posibilitará su entrada en el Reino de los Cielos. Su estado de conservación en general es bueno, aunque sería necesaria una limpieza de la capa policroma refrescada.

VIRGEN CON NIÑO

Autor: Desconocido (Corona de Aragón. Cataluña).

Dimensiones: 32 cm

Material y Técnica: Madera tallada, ensamblada y policromada.

Datación: Finales S. XII – principios S. XIII.

Procedencia: Desconocida. Navarra (¿)

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



Talla románica en bulto redondo de Virgen con Niño que entró a formar parte de la colección en el año 2002. Según los datos ofrecidos por el propietario, la obra perteneció a una familia riojana, y por tanto, ya provenía de una colección particular.

Nos encontramos ante una talla probablemente perteneciente a alguna ermita del área pirenaica, que guarda conexión estilística con las obras fechadas en torno a finales del siglo XII y principios del XIII. María está ataviada con túnica, manto y corona, y porta un atributo, hoy perdido, y del que tan sólo ha sobrevivido un pequeño tallo, por lo que seguramente portaría un lirio silvestre. El Niño sostiene el libro con la mano izquierda y bendice con la diestra, sin mayor comunicación con su madre, ya que no se pretende un diálogo emocional entre ambos sino la

representación serena y profunda de su divinidad.

El modelo representado se corresponde con el prototipo habitual de Virgen sedente con su Hijo en el regazo como 'trono de Dios'. De hecho, los brazos de María simulan los brazos de un asiento como trono viviente sobre el que se asienta el Hijo de Dios. Esta tradición de representar a María como trono del Niño proviene de las Sedes Sapientiae o Trono de la Sabiduría de tradición bizantina. Las figuras de la Virgen y del Niño, como también era habitual en la estatuaría de la época, son completamente simétricas y frontales, y en ellas el hieratismo simbólico del románico se expresa con toda su intensidad.

Su policromía está muy dañada, y cuenta con grandes faltas y levantamientos.

CRISTO ARTICULADO

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 85 cm.

Material y Técnica: Madera tallada, ensamblada y policromada.

Datación: S. XV (1420-1430).

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



Cristo articulado que se incorpora a la colección en el año 2003. Se trata de una obra fechable en el siglo XV que

pertenece a la tipología de Cristo articulado del Descendimiento.

Esta talla, posiblemente relacionada con la imaginería del norte de Italia, cuenta con una concepción escultórica naturalista típica de la imaginería gótica de carácter pasionista. El diseño simétrico de sus cabellos y la serenidad de su rostro contrastan con la anatomía enjuta de este Cristo muerto y con la angulosidad del trabajo de pliegues del paño de pureza, efecto que genera gran dramatismo.

Este tipo de crucifijos se explica en relación a la liturgia medieval, concretamente con la ceremonias que se celebraban el Viernes Santo, el llamado Abajamiento o Desenclavo y el Santo Entierro. En esta representación dramática, la figura de Cristo era descendida de la cruz para su posterior enterramiento, trasladado en una urna. En este teatro sacro se contaba con

actores reales que representaban a José de Arimatea y Nicodemo, desclavaban la imagen y la depositaban posteriormente en la urna. Esta representación ofrecía una dificultad que se solucionaba, con anterioridad al siglo XIV, colocando en el sepulcro un pequeño crucifijo. El deseo de realismo lleva en el siglo XIV a la aparición de crucifijos en los que la imagen de Cristo tiene los brazos articulados, lo que permite llevar a cabo sin dificultad este tipo de ceremonias, como en el caso del emblemático Santísimo Cristo de la catedral de Burgos.

Su estado de conservación es bueno, aunque hay lagunas en la policromía del paño y las carnaciones que dejan al descubierto la capa de preparación o imprimación.

VISITACIÓN

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 38 cm.

Material y Técnica: Madera tallada, ensamblada y policromada.

Datación: Finales del S. XVI

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



Grupo escultórico de la Visitación que forma parte de la colección desde 2002. La obra cuenta con la imagen de María y su prima Santa Isabel en actitud afectiva. El tratamiento escultórico está

vinculado a la herencia miguelangelesca de Gaspar Becerra en el ámbito hispano, por tanto, podríamos fechar el conjunto en torno al último tercio del siglo XVI. Formaría parte de un retablo escultórico

con escenas dedicadas a la “Vida de la Virgen”.

Santa Isabel, vestida con túnica, manto y un turbante de corte orientalizante, está representada como una mujer de avanzada edad, mientras que María, con el cabello recogido, de bellas y gráciles facciones. Viste una amplia túnica con ceñidor y una túnica a modo de hymation de influencia clásica. De canon alargado, las dos figuras se componen formando una curva sempertinata ascendente en su anatomía, propia de la estética

manierista, con un tratamiento minucioso de los pliegues de la túnica y el manto de ambas. Ambas figuras cuentan con una policromía a base carnaciones a pulimento en su rostro y brazos, mientras que las vestiduras quedan revestidas de oro sobre una capa preparatoria de bol.

En lo referente a la iconografía, este pasaje de la Vida de la Virgen y en los ciclos de la Infancia del Niño, que se narra en los Evangelios canónicos (Lc 1, 39-56).

SAN PEDRO

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 55 x 26 cm.

Material y Técnica: Relieve en madera tallada, ensamblada y policromada.

Datación: Segunda mitad del S. XVI

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



Relieve con la imagen de San Pedro que forma parte de la colección desde el año 2003. Estamos ante la representación habitual de San Pedro que estilísticamente está vinculada a las formas renacentes y a la herencia italianizante. El modelo del santo procede de la plena asimilación del clasicismo de las imágenes estereotipadas, y posiblemente se fecharía en la segunda mitad del siglo

XVI. Se correspondería con uno de los relieves del banco de un retablo sin identificar. Seguramente este relieve haría pareja con otro dedicado a San Pablo.

San Pedro viste una túnica ribeteada y un manto, porta el libro de los Evangelios y las llaves. Cuenta con una policromía bastante oscurecida y con pérdidas evidentes en la capa policroma.

ESCUDO DE IGUALADA

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 19 x 24 cm.

Material y Técnica: Piedra tallada y policromada.

Datación: S. XV-XVI.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



Fragmento del escudo de piedra policromada de la localidad de Igualada (Barcelona), que en origen probablemente estuvo sostenido por un ángel. Las armas gentilicias de igualada se disponen sobre un escudo de campo oval, cuartelado en cruz y recortado en su punta.

Los cuarteles cuentan, el primero y el cuarto, con el fondo en campo de plata una cruz llena de gules, y al segundo y tercero, cuatro palos de gules sobre fondo de oro. En la punta, unas olas en azur. El escudo está timbrado por la corona Real abierta.

Conocemos la fecha exacta de implantación de este escudo de armas como blasón gentilicio de Igualada. El 30 de agosto de 1381, la localidad obtuvo el privilegio del Rey de Aragón Pedro IV, que se ratificó el 20 de diciembre de 1392 por el monarca Don Juan I de Aragón. Esta concesión implicaba la concesión de los mismos privilegios de los que gozaba Barcelona, por ello adoptó las barras emblema de los monarcas de la Corona de Aragón, y la cruz de San Jorge, patrón de Barcelona, con el distintivo de las aguas en la punta. El escudo estaba policromado, pero actualmente se ha perdido casi en su totalidad.

PAREJA DE HORNACINAS

Autor: Desconocido.

Dimensiones: 70 x 46 x 24 cm.

Material y Técnica: Madera tallada, ensamblada, dorada y policromada.

Datación: S. XVI.

Procedencia: Desconocida.

Propiedad: Colección particular Ángel Quílez.



Pareja de hornacinas realizadas en madera dorada y policromada de similar factura que se incorporaron a la colección en el año 2001. La traza de estas dos pequeñas obras se fecharía en torno a la segunda mitad del siglo XVI.

Cuentan con un basamento flanqueado por dos grandes ménsulas en forma de volutas. En el centro del basamento, una peana en forma de trapecio invertido se adosa al frente del espacio de la hornacina de medio punto, que a su vez está flanqueada por dos jambas decoradas con casetones recuadrados que se disponen sobre las ménsulas. El interior de la hornacina se decora mediante un juego de relieves en diversas formas, ovalados y en punta de diamante, se alterna con pilastras recuadradas y ornamentadas por vegetación estilizada. A la altura de la línea de imposta se desarrolla una moldura sobre la que se dispone una

concha o venera. El ático de ambas obras queda culminado por un entablamento, con un friso corrido decorado con una ornamentación dentro del repertorio vegetal, a base de roleos y vástagos, formando todo un repertorio decorativo de composición simétrica, y un frontón triangular recuadrado. Los flancos de las hornacinas de mazonería quedan protegidos por dos aletones que se disponen en ambos extremos de las obras.

Toda la superficie de las hornacinas está dorada y cuenta con decoración polícroma en el friso del entablamento, tal y como hemos comentado, y en algunas de las aplicaciones decorativas, como los casetones en forma de punta de diamante. Podemos contemplar la capa preparatoria de embolado del oro en algunos puntos de la superficie lúgnea de las hornacinas, lo que nos habla de pérdidas del material.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., *La Escultura del Renacimiento en Aragón* (cat. exp.), comisarios M^a Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo Máximo Borrás Gualis, Museo e Instituto “Camón Aznar”, Zaragoza, 1993.

AA.VV., *Actas del Simposium La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, vol. II, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Madrid, 2005.

AA. VV., *Durero y Cranach. Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento* (cat. exp.), comisarios Fernando Checa Cremades y Till Borchert, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2007.

AA. VV., *Guía Breve. Museo Nacional Colegio de San Gregorio*, Valladolid, 2009, p. 22.

AA. VV., *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (cat. exp.), comisaria Carmen Morte García, Museo de Bellas Artes de Bilbao-Museo de Bellas Artes de Valencia-Museo de Zaragoza, ed. Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2009.

ÁGREDA PINO, Ana María, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 2001.

ANSÓN NAVARRO, Arturo, “Nº 5. Inmaculada Concepción”, *María, Fiel al Espíritu* (cat. exp.), comisarios M^a Carmen Lacarra, Carmen Morte y Joaquín Soro, Museo “Camón Aznar”, Zaragoza, 1998, pp. 90-91.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, «Nº 45. San Pedro y San Pablo. Tentaciones de San Antonio Abad», *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*, Valladolid, 2009, pp.150-153.

SEIBT, Ferdinand *et alii*, *Gothic Art in Bohemia*, Erich Bachmann (ed.), Phaidon, Oxford, 1977, figs. 72-75, pp. 76-82.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La Época Dorada de la Platería Burgalesa (1400-1600)*, vol. 1 y 2, Excma. Diputación Provincial de Burgos, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1998.

BAXANDALL, Michael, *The limewood sculptors of Renaissance Germany*, Yale University, 2004.

BÉGUIN, Sylvie, «Nº 238. La Charité», *L'Ecole de Fontainebleau* (cat. exp.), Paris, 1972, pp. 207-210;

BÉGUIN, Sylvie, «La Charité. Un tableau de l'Ecole de Fontainebleau récemment entré au Louvre», *L'Œil*, núm. 210-211 (1972), Paris- Lausanne, pp. 13-81.

BENAVENTE SERRANO, José Antonio, “El Bajo Aragón: de la prehistoria a la época islámica”, *Comarca del Bajo Aragón*, José Ignacio Nicolau y Teresa Thomson (coords.), Col. Territorio, Gobierno de Aragón, 2005, p. 69.

BLÁZQUEZ, José María, “Arte y religión”, *Los Iberos*, Historia 16, Madrid, 1985. p. 4.

BODMER, Heinrich, «L’attività artistica di Nicolò dell’Abate a Bologna», *Il Comune di Bologna* núm. IX (1934), pp. 37-54; núm. XII (1934), Bologna, pp. 40-41.

BRUQUETAS, Rocío, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, 2002, pp. 207-220 y p. 404.

COLLAR DE CÁCERES, Fernando, «El pintor renacentista Jácome de Blancas», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, núm. 76 (2010), Valladolid, pp. 103.126.

CORDELLIER, Dominique, «Nº 181. La Charité», *Primatice. Maître de Fontainebleau* (cat. exp.), Paris, 2005, pp. 345-348, pp. 345-348.

DE JONGE, Krista, «Triunfos flamencos: Felipe II y la arquitectura del Renacimiento en Flandes», Congreso Internacional *Felipe II, la Europa dividida. La monarquía católica de Felipe II*, vol. 4, Madrid, pp. 347-369.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1990, p. 183.

EICHBERGER, Dagmar, “ALBERTVS.DURER.NORICVS. Un artista europeo en el contexto de su ciudad natal, Nuremberg”, *Durero y Cranach. Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento* (cat. exp.), comisarios Fernando Checa Cremades y Till Borchert, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2007, pp. 65-81.

ELVIRA BARRA, Miguel Ángel, *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*, Madrid, 2008, p. 236.

ESQUÍROZ, MATILLA, María, “Jerónimo de la Mata”, *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (cat. exp.), comisaria Carmen Morte García, Museo de Bellas Artes de Bilbao-Museo de Bellas Artes de Valencia-Museo de Zaragoza, ed. Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2009, p. 225.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*, Madrid, 2002, pp. 383-401 y p. 406.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ruth, “Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento”, Trabajo fin de Máster en *Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, p. 8, online: [<http://riunet.upv.es/bitstream/handle/1025/15562/Ruth%20Fernandez%20Gonzalez.pdf?sequence=1>] (Consultado el 15 de agosto de 2012)].

FRÖHLICH-BUM, Lili, *Parmigianino und der Manierismus*, Vienne, 1921, pp. 136-140.

FRÖHLICH-BUM, Lili, «Ein unbekanntes Bild von Primaticcio», *Belvedere*, núm. III (1923), Vienne, pp. 205-209.

GARCÍA MERCADAL, José (recopilación, prólogo, traducción y notas), *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, 6 vols., Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1999.

GALVE JUAN, Fernando Jesús, “Los íberos en la Comarca de Andorra-Sierra de Arcos”, *Comarca de Andorra y Sierra de Arcos*, Col. Territorio, Gobierno de Aragón, Javier Alquézar y Pedro Rújula (coords.), 2008, pp. 85-92.

GÁLVEZ, Alfonso, *Comentarios al Cantar de los Cantares*, vol. 1, 1994, p. 16 [online: <http://www.books.google.es/books> (consultado el 10 de marzo de 2012)].

GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores*, t. II, Valladolid, 1941, p. 250.

GARCÍA GAINZA, M^a Concepción, *Juan de Anchieta. Escultor del Renacimiento*, ed. Fundación Arte Hispánico y Gobierno de Navarra, Madrid, 2008.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I., “representaciones de la Pasión”, en *Teatro y espectáculos públicos en Galicia* [online: <http://www.teatroengalicia.es> (consultado el 20 de junio de 2012)].

GRIVEL, Marianne, «N° 182. Anonyme édité par Marten Peeters», *Primatice. Maître de Fontainebleau* (cat. exp.), Paris, 2005, p. 348.

LACARRA DUCAY, M^a Carmen, “Influencia de Martín de Schongauer en los primitivos aragoneses”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, núm. XVII (1984), Zaragoza, pp. 15-40.

LÓPEZ CALAVERA, Manuel, “El Descendimiento de la Cruz”, “Abajamiento” o Desenclavo”, *Tercerol. Cuadernos de investigación*, núm. 5 (2000), Asociación para el estudio de la Semana Santa, Zaragoza, p. 118.

MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Ediciones Encuentro, 2001, p. 202-205.

MARCO SIMÓN, Francisco, “Nuevas Estelas funerarias en Alcañiz”, *Teruel*, núm. 52 (1974), Teruel, pp. 93-103.

MARCO SIMÓN, Francisco, “Nuevas estelas ibéricas de Alcañiz (Teruel)”, *Pyrenae*, núm. 12 (1976-1978), Barcelona, pp. 73-90.

MARCO SIMÓN, Francisco, “Dos esculturas ibéricas zoomorfas de El palao (Alcañiz, Teruel)”, *Els Orígens del món ibèric*, Barcelona, 1978, pp. 407-414.

MARCO SIMÓN, Francisco, “El Palao (Alcañiz)”, Excavaciones arqueológicas realizadas en la provincia de Teruel durante 1982”, *Teruel*, núm. 68 (1982), Teruel, pp. 274 y ss.

MARCO SIMÓN, Francisco, “El yacimiento ibero-romano de El Palao (Alcañiz, Teruel). Campaña de 1980”, *Casaraugusta*, núm. 57-58 (1983), pp. 23-50.

MARCO SIMÓN, Francisco, “El yacimiento de El Palao (Alcañiz, Teruel)”, *Arqueología aragonesa 1984*, Zaragoza, 1986, pp. 79 y ss.

MARCO SIMÓN, Francisco, “Objetos escultóricos Colección PP. Escolapios de Alcañiz”, *Catálogo de la Colección Arqueológica*, Alcañiz, 1989, pp. 171-184.

MARLE, Raimon, *Iconographie de l'art profane ay Moyen Age et à la Renaissance et la decoration des demeures*, New York, 1971, p. 43.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «La policromía en la escultura castellana», *Archivo Español de Arte*, núm. XXVI (1953), Madrid, pp. 295-312.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca castellana*, Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1969, pp. 157-244.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El Retablo Barroco en España*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1993, pp. 27-33.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “La obra del escultor Sebastián de Almonacid ren Sevilla (1509-1510)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 58 (1992), Madrid, pp. 313-326.

MÉDÉA, Alba, *Arte Italiana alla corte di Francesco I*, Milano, 1932, p. 65.

MORALES Y MARÍN, José Luis, *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Guara Editorial, Zaragoza, 1980.

MORTE GARCÍA, Carmen, “Miguel Ximénez y Gil Morlanes el viejo, artistas de Fernando el Católico”, *Miscelánea de Estudios en honor de Antonio Durán Gudiol*, Sabiñánigo, 1981, pp. 215-223.

MORTE GARCÍA, Carmen, “La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo”, *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional. Actas de III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 19-21 diciembre de 1983), ed. Huesca, 1985, pp. 277-302.

MORTE GARCÍA, Carmen, *Aragón y la pintura del Renacimiento* (cat. exp.), Zaragoza, 1990.

MORTE GARCÍA, Carmen, “Piedad”, *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval* (cat. exp.), comisarias Carmen Morte y M^a Carmen Lacarra, Huesca, 1993, pp. 488-489.

MORTE GARCÍA, Carmen, “Devoción de Nuestra Señora del Rosario en Aragón. Primeras manifestaciones artísticas de los siglos XV y XVI”, *Aragonia Sacra*, núm. XII (1997), Zaragoza, pp. 115-134.

MORTE GARCÍA, Carmen, “Retablo de la Virgen con el Niño. Jerónimo Cosida”, *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (cat. exp.), comisaria Carmen Morte García, Museo de Bellas Artes de Bilbao-Museo de Bellas Artes de Valencia-Museo de Zaragoza, ed. Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2009, pp. 234-236.

MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Monografías de Arte CAI, ed. Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 2009.

PACCIAROTTI, Giuseppe, *La Pintura Barroca en Italia*, Col. Historia Universal del Arte, ed. Itsmo, Madrid, 2000, pp. 295-330.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Las tendencias de la escultura vallisoletana a mediados del siglo XVI (1539-1562)*, Valladolid, 2004, pp. 34-68, y pp. 77-81.

PLANTADA Y AZNAR, Jorge, *Hidalguía. Revista de Genealogía, Nobleza y armas*, Nº 90, Año XVI (Septiembre-octubre de 1968), Madrid, p. 594.

ORTIZ VALERO, Nuria, “Santa Bárbara en prisión”, *La colección Quílez Llisterri y la pintura del Renacimiento* (cat. exp.), Teresa Thomson (coord.), ed. Fundación Quílez Llisterri y Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz, 2009, s.p.

REDÍN MICHAUS, Gonzalo, «Sobre Gaspar Becerra en Roma. La capilla de Constantino del Castillo en la Iglesia de Santiago de los Españoles», *Archivo Español de Arte*, núm. LXXV (2002), Madrid, pp.129-144.

REDONDO CANTERA, María José, *El Sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e Iconografía*, Madrid, 1987, p. 81.

SOLANS SOTERAS, Concepción, *La moda en la sociedad aragonesa del siglo XVI*, col. Estudios, ed. Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 2009.

REAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos*, vol. 3, t. 2, Ediciones Serbal, Barcelona, 1997, pp. 544-560.

REAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos*, vol. 4, t. 2, Ediciones Serbal, Barcelona, 2000-2002, pp. 162-164.

ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime, “La atribución de una escultura de san Francisco de Asís de Osuna al escultor Juan Martínez Montañés”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 13 (2011), Osuna (Sevilla), pp. 78-79.

ROWLANDS, John, *The age of Dürer and Holbein, German drawings, 1400-1550*, London, pp. 124-125.

STRAUSS, Walter L., *The Illustrated Barscht. Sixteenth century german artist, Albrecht Dürer*, Abaris Books, New York, 1980, p. 154.

TORRENTS, Juan Àngelo, *Novísimo mes de Mayo dedicado a María*, Palma de Mallorca, 1861, p. 70.

TRENS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1947, pp. 164-190, pp. 562-563 y pp. 555-557.

VAQUERIZO GIL, Desiderio, *Inmmaturi et Innupti*, Col. Lecció Instrumenta, núm. 15, Universitat de Barcelona, 2004, pp. 233-235.

VENTURI, Adolfo, *Storia dell'Arte Italiana, La Pittura del Cinquecento*, vol. IX, t. 6, Kraus Reprint, Nendeln (Liechtenstein), 1967, p. 612.

ZERNER, Henri, «Les estampes et le style de l'ornement», *La Galerie François I^{er} château de Fontainebleau. Revue de l'Art*, núm. 16-17 (1972), pp. 112-120.

I. DIFUSIÓN DEL MUSEO: ESTRATEGIAS DE MERCADOTECNIA y COMUNICACIÓN

I.I. PROPUESTA DE ACTIVIDADES CULTURALES

I.I.I. Exposiciones temporales

Las exposiciones temporales programadas se acogerán en la sala homónima (pl. 3; Véase: Anexo, Proyecto museográfico) sólo acogerán muestras de arte c actual, por lo que esperamos que se convierta en un lugar que actúe como aglutinador cultural de las tendencias creativas de los artistas del Bajo Aragón. Esperamos programar por lo menos dos muestras temporales al año, y aunque dependiendo de los presupuestos y la demanda de los artistas el número variará, estarán expuestas durante tres meses. El resto del año, la sala de exposiciones temporales será ocupada por las obras de pintura contemporánea propiedad del Ayuntamiento de Alcañiz¹.

Este sistema permite dinamizar el programa museístico y utilizar unos fondos municipales, que aunque no forman parte de las colecciones de la propia institución, en alternancia con exposiciones, ofrecen un panorama expositivo más variado y permiten mostrar una colección que se encuentra en depósito, sin acceso al público. Será una oportunidad de ofrecer, tanto a artistas consagrados como a jóvenes noveles, un continente en el que mostrar su obra a la sociedad.

Las exposiciones se extenderán a tres categorías: retrospectivas de artistas fallecidos o eméritos, exposiciones de artistas consagrados de índole local y exposiciones de jóvenes noveles como mecanismo de impulso de la creación artística en el Bajo Aragón. Los criterios de selección de las exposiciones serán establecidos por el Comité científico del Museo, bajo previa aprobación del Patronato, y se valorará la coherencia del conjunto de las obras y su carácter innovador, y se publicarán en la web del museo seis meses antes de la programación de la exposición. La difusión de cada una de las exposiciones se realizará - además de a través de la página web - por medio de diversas herramientas que se aclararán en los puntos relacionados con las estrategias de mercadotecnia en la promoción y comunicación.

¹ No hemos incluido ninguna apreciación sobre las obras contemporáneas de propiedad municipal dado que se carece de un inventario de obras, y de momento no hemos podido acceder al depósito del ayuntamiento en el que están custodiadas.

I.I.II. Propuestas audiovisuales

Con respecto a las propuestas audiovisuales del museo, están en relación al plan de equipamiento del edificio², que cuenta en el proyecto de adaptación con una sala abovedada para proyecciones audiovisuales. En ella habrá dos proyecciones constantes que irán alternándose: un vídeo explicativo sobre la historia de la creación del museo y las colecciones que atesora, el cual nos habla del impulso cultural en la actualidad en Alcañiz, y que contará con imágenes y entrevistas, y un segundo vídeo sobre el humanismo como hito cultural del Bajo Aragón del que se encargará al Instituto de Estudios Humanísticos. Estos dos videos serán sustituidos por los videos premiados en el Certamen Bienal de Arte propuesto posteriormente.

I.I.III. Visitas guiadas

Se han previsto varias visitas guiadas, tanto en el interior del museo como desarrolladas en el entorno del mismo. Las visitas realizadas por las diversas salas del museo, estarán adaptadas a las exigencias curriculares de cada uno de los grupos (véase: I.II. Didáctica), y su hilo conductor variará dependiendo de la acomodación necesaria en cada momento con colectivos de discapacitados, personas en riesgo de exclusión social, familias, instituciones educativas como colegios, institutos y universidades, la universidad popular, la universidad de la experiencia entre otros. En la visita, el dinamizador adaptará el discurso pedagógico tal y como se haya establecido en el área de didáctica del Departamento de Difusión, con una duración de 1:00h.

También planteamos la realización de visitas guiadas a través del casco antiguo alcañizano, de las que se ocuparán los guías turísticos de la Oficina de Turismo alcañizana. Se realizará todos los jueves por la tarde durante el verano unas visitas guiada a los inmuebles históricos más emblemáticos de la ciudad. La oferta recibirá el nombre de “Alcañiz, ciudad humanística” y en ella se abordará un discurso centrado en la relevancia artística e histórica de Alcañiz con la visita a la Casa de la Inquisición, la Casa de la Visitación del barrio de Almudines que contiene frescos del siglo XVI³, el Azud, la Iglesia del Carmen y su antiguo claustro, hoy Palacio de Justicia. La visita finalizará en la plaza de España, donde se encuentran dos construcciones emblemáticas para la ciudad: el Consistorio (s. XVI) y la Lonja (s. XV).

Se propondrá la realización de itinerarios temáticos, artísticos, monumentales y culturales diseñados y gestionados de manera conjunta con las poblaciones y entidades comarcales implicadas. Asimismo, se plantea que en un futuro no muy lejano se oferten por medio de agencias turísticas visitas más amplias por diversas localidades del Bajo Aragón que se insertará dentro de las propuesta patrocinadas por el Museo y de la propia comarca. Una propuesta de extender el museo al exterior para entender el entorno cultural del territorio. Los días de visita y tarifas se publicarán en la página web del museo.

² Véase: Anexo núm. 1.

³ Esta casa es de propiedad privada y será necesario establecer un acuerdo con los propietarios.

I.I.IV. Jornadas culturales del Bajo Aragón

Dentro de la planificación de la difusión del pasado cultural del territorio, también planteamos la celebración de unas *Jornadas culturales del Bajo Aragón*, desde la Antigüedad hasta la Edad Contemporánea, divididas en dos bloques de participación: ponencias y comunicaciones. Las bases serán publicadas en la página web del museo, y como Comité científico de las mismas figurarán los miembros del Consejo Asesor (*Advisory Team*) del Centro de Estudios de Arte del Renacimiento⁴. Las participaciones deberán ofrecer propuestas de investigación adscritas al territorio del Bajo Aragón histórico.

El Centro de Estudios de Arte del Renacimiento (CEAR)

Centro de Estudios creado para promover estudios especializados en Arte del Renacimiento.

Dirección

Carmen Morte García
Universidad de Zaragoza

Comité científico

Integrado por especialistas en el Renacimiento, profesores de la Universidad de Zaragoza, de otras Universidades de España y Europa.

Ernesto Arce Oliva
Universidad de Zaragoza

Gonzalo M. Borrás Gualis
Universidad de Zaragoza

Agustín Bustamante García
Universidad Autónoma de Madrid

Ximo Company i Climent
Universidad de Lérida

Adele Condorelli
Roma

Mercè Gambús Sáiz
Universidad de las Islas Baleares

I.I.V. Certámenes bienales de escultura o pintura, literatura y audiovisuales

Está proyectada la convocatoria bienal de certámenes escultura y pintura, literatura – circunscrita a relatos narrativos contextualizados en el territorio bajo aragonés - y

⁴ Véase: página web del CEAR (www.artedelrenacimiento.com).

audiovisuales, concretamente, documentales de índole cultural sobre el Bajo Aragón. La periodicidad vendrá marcada por los recursos económicos del propio museo, pues un certamen anual de cada una de las modalidades propuestas no podría ser financiado. Las bases de la convocatoria serán publicadas seis meses antes del plazo de entrega en la página web del MHATBA, y serán enviadas a la dirección que aparezca en la pestaña relativa a los certámenes. El certamen se celebrará en colaboración con instituciones de carácter público como el Instituto de Estudios Turolenses, y con empresas del ámbito privado del sector primario y secundario como la sociedad limitada de Carniceros del Bajo Aragón o Sílices y Caolines de Aragón s.l.

Los premios serán únicos en cada categoría y quedan fijados en mil euros por cada participante ganador de cada una de las especialidades, y se publicarán una semana después del final de la convocatoria en la página web del museo.

Además se exhibirá en el hall del museo la obra premiada de la categoría de pintura y escultura, se celebrará una lectura de fragmentos del relato ganador de la categoría de literatura en la sala de eventos del museo y se proyectará por primera vez el audiovisual premiado. Todos estos eventos serán debidamente publicados en la página web del museo y a su vez se intentará su difusión en colaboración con otras plataformas de comunicación en la red, como boletines periódicos de instituciones públicas u otros medios de divulgación como los foros, asociaciones e instituciones culturales del ámbito aragonés.

I.I.V. Conciertos de música instrumental

Dentro de las actividades de dinamización del museo, introducimos un ciclo de conciertos de música instrumental celebrados en el Auditorio de Alcañiz durante tres días: desde el 9 de septiembre hasta el 11, coincidiendo con la celebración de la festividad del Santo patrón de Alcañiz, el Santo Ángel Custodio (10 de septiembre), y que recibirá el nombre de “Ciclo otoñal de música instrumental”. Esta propuesta va ligada a una actividad preexistente fuera del programa que se celebra con una periodicidad indeterminada en Alcañiz, que se publica en la página web de la Fundación Quílez Llisterri y que cuenta con la realización de un libreto por concierto gracias a la labor de colaboradores externos. Por ello, haremos uso de unas infraestructuras preexistentes que serán utilizados para este proyecto externo del museo tanto en cuanto al lugar de celebración, el auditorio alcañizano, el reclamo de músicos que ya participan periódicamente en estos eventos con gran aceptación del público, como la publicación de programas por la Fundación Quílez Llisterri, cartelería, la publicación en la página web del museo y la retransmisión del anuncio en la radio local.

I.I.VI. Teatralizaciones y cenas en el Parador alcañizano

El Museo desea ampliar su oferta de actividades en convenio con el Parador de turismo de Alcañiz, antiguo castillo de la Orden de Calatrava y fundado en 1968, que se celebrarán de momento con una periodicidad indeterminada durante verano bajo el nombre “Noches de verano a escena”⁵. En las representaciones se abordarán las obras

⁵ La ciudad ya goza de representaciones teatrales periódicas en el Teatro Municipal de Alcañiz sobre historias, leyendas y demás folclore del territorio. Por ello planteamos otro formato de evento teatral

dramáticas de autores del Siglo de Oro español como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Góngora o Quevedo, y que irán acompañadas de una cena con platos cuya gastronomía estará ambientada en la geografía y tiempo de la pieza teatral que se interprete. El evento se celebrará en el patio interior del castillo, donde hay habilitada una terraza-cafetería, por lo que se cuenta con espacio tanto para situar el escenario como para disponer las mesas para el público. En cuanto a los recursos humanos necesarios para el evento, contaremos con el personal de turismo para la supervisión de los preparativos necesarios, la contratación durante el verano del grupo teatral “El Tambor”, que realizarán la adaptación de la obra. Los servicios de la cena tanto del personal de como de la restauración gastronómica, correrá a cargo del propio servicio de Restaurante del Parador de Alcañiz.

Esta iniciativa pretende promover la posibilidad de ofrecer al público una oferta de ocio cultural, promovida por el museo en una ciudad como Alcañiz, con un pasado humanístico muy arraigado y presente en la sociedad alcañizana a través de varios centros de estudios, fundaciones y con el apoyo de entidades financieras como cajas y otras personas jurídicas de naturaleza privada.

El evento será difundido a través de la propia página web del museo y mediante agencias turísticas en red, a las que se propondrá un proyecto de marketing turístico en convenio con el Parador alcañizano: la oferta de una noche para dos personas en el hotel, con la entrada al evento incluido y dos entradas al Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón, junto a una serie de folletos informativos de otras propuestas culturales de la ciudad al tomar la reserva de la habitación⁶. Los primeros eventos serán financiados por el Ayuntamiento y la Fundación Quílez, en colaboración con el Parador Turístico de Alcañiz hasta que puedan autofinanciarse con las entradas vendidas (el coste de cada entrada ascenderá a 20 €).

I.II. DIDÁCTICA

I.II.I. Educación infantil

Este grupo está comprendido por niños entre 3 y 5 años de edad. Como acción inicial, se comenzará ofertando a los jardines de infancia de la propia comarca del Bajo Aragón. Somos partidarios, muy en especial para este grupo de edad, del empleo del juego como instrumento para el aprendizaje. Dentro de esta línea, ofrecemos a modo de propuesta, una actividad concreta estructurada en dos partes diferenciadas: un cuentacuentos y un taller

- Contenido: Cuentacuentos de una leyenda local y actividad creativa de dibujo y música con los niños titulado “Príncipes y princesas” en la que diseñarán sus

rodeado de ambientación de la Edad Moderna que será extensible incluso a la selección del menú de la cena.

⁶ El precio, que deberá ser aprobado por los miembros del Consejo Asesor y Gestor del Museo, y los representantes de la franquicia del Parador de Alcañiz antes de ser ofertados a las agencias para su promoción. El coste total ascenderá a 100 €

propios palacios según los modelos en cartulinas que habrá en el aula, pertenecientes al ámbito alcañizano.

- Duración: 1:30 horas. 30 minutos para el cuentacuentos y 1:00 hora para el taller creativo.
- Objetivos: Acercar a los más pequeños al pasado local, integrando lo ameno y constructivo. La propia temática del taller “Príncipes y Princesas”, va orientada al disfrute de los usuarios como una herramienta de motivación para el aprendizaje.
- Material necesario: Cartón pluma, posters de los edificios emblemáticos de Alcañiz, ceras, papel, lápices, gomas, pinturas, sacapuntas, una pizarra, tijeras, tizas y los medios necesarios para reproducir el hilo musical (una mini cadena y altavoces).
- La actividad se realizará en la Sala de Difusión del museo.

I.II.II. Educación Primaria

En relación al programa didáctico de alumnos de primaria, se centrará en las visitas guiadas de los colegios y centros de tiempo libre que concierten la visita previamente a través de la página web. Planteamos una visita a las salas del museo con un guía, el cual gozará de un guión adaptado a las necesidades de los escolares. En este caso, pretendemos que los alumnos comprendan los épocas históricas de mayor brillantez del ámbito alcañizano. La visita al museo tendrá una hora de duración.

I.II.III. Educación Secundaria y Bachillerato

Respecto a los alumnos de secundaria, que ya gozan de una formación histórica mínima, el guía aplicará un guión para la actividad didáctica basado en las técnicas, materiales y métodos de trabajo técnicos de la realización de las obras atesoradas en el museo a lo largo de la historia, desde las piezas arqueológicas y los frescos medievales de propiedad municipal, hasta los procedimientos de los talleres de escultura y pintura durante el Renacimiento y el Barroco.

Los alumnos de Bachillerato necesitan un programa más elaborado, adaptado a las necesidades de los jóvenes que cursen la asignatura de historia del arte. En este caso, el guía debe ofrecer a los destinatarios una perspectiva del desarrollo cultural del Bajo Aragón y partir de conocimientos artísticos formales ya conocidos por los alumnos. Para ello, concertaremos un foro online desde la página web del museo para que los profesores puedan participar y proponer otros contenidos que puedan servir de ayuda a los alumnos.

I.II.IV. Adultos, universitarios y docentes

Los colectivos universitarios, incluida la Universidad de la Experiencia y la Universidad Popular para adultos, gozarán de un discurso didáctico similar, pues ambos cursan unos estudios superiores o asimilados a ellos. El guía planteará una visita estándar por las salas en la que se seguirá el propio discurso del museo: se expondrá las

motivaciones que dieron lugar al nacimiento del museo, la procedencia de cada una de las colecciones y el interés que presentan, la importancia del desarrollo humanístico en el Bajo Aragón mediante las rutas de comunicación con el levante y la función originaria de los objetos artísticos atesorados en la colección Ángel Quílez. La visita finalizará con la explicación de las consecuencias de la destrucción del patrimonio por la Desamortización, las Guerras Carlistas y la Guerra Civil.

Por otra parte también se realizarán visitas guiadas o cursos de formación con los profesores interesados en utilizar el museo como recurso didáctico. Otro grupo lo forman los jubilados, la llamada tercera edad, pertenecientes a asociaciones e instituciones que concierten visitas con el museo. En este caso, el guía propondrá un diálogo centrado en la cultura del Bajo Aragón en el pasado para acercar a los visitantes a su entorno.

I.II.V. Grupos con necesidades especiales

El último grupo al que prestamos atención en el desarrollo de la didáctica del Departamento de Difusión son los discapacitados (psíquicos y físicos) y personas en riesgo de exclusión social. La didáctica necesaria para cada uno de estos grupos dependerá del tipo de colectivo para el que se soliciten. Estamos planteando la posibilidad de añadir cartelas en braille entre otros recursos adaptados. Respecto a las visitas guiadas, aplicaremos el material anteriormente expuesto dependiendo de las necesidades del grupo.

I.III. MEDIDAS DE PROMOCIÓN: MERCADOTECNIA APLICADA

I.III.I. Logotipo

El *Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón* cuenta con un logotipo propio, dentro del grupo de isologotipos⁷. Para su diseño hemos tenido en cuenta varios aspectos. El primero de ellos, el color corporativo de Alcañiz que han mantenido en sus logotipos todas las instituciones, centros y fundaciones: el color rojo oscuro. Un método identificativo subliminar que proyecta una imagen más unitaria de los organismos públicos y privados que se ocupan del ámbito cultural de Alcañiz. A la hora de realizar el diseño formal del logotipo, hemos tomado una tipografía con connotaciones modernas para mostrar el dinamismo y la pretensión del museo de situarse en la vanguardia de la difusión cultural en el Bajo Aragón. El icono elegido es una simplificación abstracta de una escultura clásica⁸, una estética apropiada para la imagen del museo, que atesora piezas arqueológicas y de escultura del Renacimiento, y que se encuadra en un territorio de tradición humanística.

⁷ Compuestos de tipografía e icono.

⁸ Concretamente nos hemos inspirado en el perfil de la bella escultura griega *Afrodita de Rodas* del siglo I d. C. (Museo de Rodas, Grecia).




I.III.II. Sistemas promocionales e informativos

- Publicidad informativa: trípticos, folletos y cartelería

Dentro de los medios para la comunicación entre el público y el museo es imprescindible contar con un tríptico informativo gratuito sobre los fondos del museo y su musealización en las diversas salas. También se realizará un catálogo de las obras con una pequeña explicación a modo de revista que se comercializará a un bajo coste con el fin de que los visitantes puedan llevarse a sus casas una relación de las colecciones que puedan guardar (precio: 1€). No debemos olvidarnos de la cartelería con el logo del museo y un montaje fotográfico de las piezas de los fondos, que en el caso de las exposiciones temporales también gozarán de una cartelería propia diseñada para el evento. Tendrán un tamaño estándar de 90 x 60 cm (Píxeles 300 dpi) y se dispondrán en el entorno urbano de los municipios de la comarca para anunciar a la población que menos navega en la red (tercera edad) la oferta museística.

Por otro lado, incluiremos en la oferta informativa otros folletos, oferta de planos, restaurantes, lugares que visitar como el Centro de Interpretación *Atrivm* o itinerarios por las poblaciones más monumentales del Bajo Aragón, que han sido proyectadas y publicadas por la Oficina de Turismo alcañizano. Esta iniciativa nace del interés de aprovechar los materiales existentes valorando su buena función de difundir dicho trabajo desde el museo. Es un modo de aunar recursos y evitar réplicas de ideas en la difusión del territorio. Por falta de personal para mantener la tienda abierta del museo, se dispondrá una máquina expendedora de planos de ciudad y sitios de interés en el exterior del edificio para que los visitantes gocen de publicidad suficiente sobre los recursos culturales del territorio y así ampliar su estancia.


Cartel:



Nº 5

C/ De las monjas
44.600 Alcañiz, Teruel

<http://www.fqll.es/museo.php>



Horarios

Lunes - Sábado: 10:00 - 20:00 horas.
Domingos: 10:00 - 14:00 horas.

Tríptico:

	<p>Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón</p>	
	<p>Horarios</p> <p>Lunes - Sábado: 10:00 - 20:00 horas. Domingos: 10:00 - 14:00 horas.</p> <p>Dirección</p> <p>C/Ronda de Belchite 44600 Alcañiz, Teruel.</p> <p>www.fqlles/museo.php</p>	
	<div data-bbox="667 1518 778 1780">  </div> <div data-bbox="874 1534 973 1769">  </div> <div data-bbox="1066 1534 1193 1769">  </div>	

El Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón (MHATBA), ubicada en la Iglesia Antigua del Convento de la Orden de las Dominicas, nace de la iniciativa de diversas instituciones locales para la salvaguarda, estudio y difusión de los testimonios histórico-artísticos patrimoniales del territorio alcañizano. Esta propuesta ha sido desarrollada por un patronazgo formado por el Centro de Estudios de Arte del Renacimiento (CEAR), la Fundación Quilez Listerri, el Taller de Arqueología Al-Qannis, el Consorcio de la ruta Ibérica, la Iglesia (parroquia) de Alcañiz, el Ayuntamiento de Alcañiz y la organización del CAMCBA (Catálogo Monumental del Bajo Aragón).



La visita comienza en la planta calle, donde se presentan dos colecciones pertenecientes al ayuntamiento alcañizano divididas en dos salas. La primera está dedicada a piezas arqueológicas desde los iberos (III a.C.) hasta época visigótica (VII d. C.). La segunda sala está dedicada a obras de propiedad municipal de época medieval, en la que a su vez, se presenta una reproducción de las pinturas murales de la torre del castillo calatravo de Alcañiz, un testimonio de gran importancia para la pintura profana mural medieval.

La exposición continúa en la primera planta, donde una tercera sala servirá como marco explicativo de un concepto inmaterial de gran importancia para entender la importancia del territorio bajo aragonés durante el Medievo y la Edad Moderna: el enriquecimiento cultural de este enclave estratégico dentro de las rutas de comunicación entre el levante y el interior peninsular.



Las salas cuarta y quinta están dedicadas a la colección Quilez Listerri, en las que se atesoran piezas del ámbito internacional de pintura, escultura y otras artes, desde el siglo XII al XVII.

En la planta segunda planta los visitantes podrán gozar de la última sala expositiva, en este caso, dedicada a las muestras expositivas temporales, y en el tercer piso, disponemos de una sala de audiovisuales abovedada, con proyecciones constantes que ilustrarán la visita al Museo de Historia de Alcañiz y Territorial del Bajo Aragón.



Detalle: Caballo Ibérico, Alcañiz (Teruel), Siglo III-II a. C. Talla en piedra arenisca.

Detalle: Piedad, Anónimo (Escuela Alemana), Siglo XVI. Escultura en madera de nogal

Santa Bárbara, Círculo de Miguel Ximénez, h. 1500. Pintura sobre tabla.

- Página web

Otro punto fundamental en la creación del museo y su difusión es la página web del museo, ya referenciada en otras áreas del Departamento de Difusión⁹. La página web será un verdadero museo virtual, e imprescindible para el sistema de difusión y comunicación con la sociedad gracias al alcance actual de las nuevas tecnologías. En el portal del museo se dispondrán todos los programas de actividades, convocatorias de premios, material didáctico con un foro abierto a los participantes, noticias, un catálogo de las colecciones, la organización y carácter de la Institución, una galería fotográfica para mover el interés del público, galería de *merchandising* (tienda *online*), vídeos sobre la historia del territorio. Sería muy interesante poder realizar una visita virtual guiada en torno a las colecciones del museo que está en periodo de programación (Software Tourweaver 7).



- Banners insertos en páginas webs y APP Store

Utilizaremos *banners*- espacios publicitarios en Internet – que aparecerán en espacios reservados en diversas páginas web. Consistirán en piezas estáticas en formato Flash que se dispondrán en la web del Centro de Estudios de Arte del Renacimiento, en la de la Fundación Quílez Llisterri (Fomento de arte y cultura en el Bajo Aragón), la web del Ayuntamiento de Alcañiz, o la página de la Universidad de Zaragoza entre otros portales. También se plantea la posibilidad

⁹ Imagen de la página web en creación del museo.

de insertar en la web del museo *banners* de otras instituciones museísticas, que a su vez, acogerán el *banner* de nuestro museo a modo de intercambio de difusión para poder abarcar un mayor número de usuarios. El diseño de los *banners* variará dependiendo de si se trata de un anuncio para la publicitación de la colección permanente del museo, o si va dirigido a la difusión de una exposición temporal. Los únicos dos factores que condicionarán dicho diseño serán el logotipo del museo y la aparición de la dirección de la página web del mismo.

Respecto a las APP Store - servicio creado en primera instancia por MAC para iPhone e iPod Touch entre otros sistemas y que se ha extendido al resto de marcas de telefonía móvil- permiten añadir una aplicación al dispositivo móvil del visitante mediante un código que se entregará en la recepción del museo tras previo pago (1,5 €). La aplicación del museo consistirá en la descarga del audio de la visita guiada a la exposición en el móvil, una oferta pensada para los usuarios que no hayan solicitado visita guiada. Otros apartados de la difusión y marketing del museo en la red los encontramos en la creación de espacios interactivos en facebook y twitter (véase comunicación).

I.III.III. Venta de productos

- Publicaciones

Respecto a la difusión de la investigación realizada en el Departamento de Documentación del museo¹⁰. En primera instancia, el catálogo razonado del museo será publicado *online* en la página web del museo. También está planificada la ulterior publicación de una tirada de 500 ejemplares en papel con la participación del Instituto de investigación de Estudios Turolenses. Las tiradas en papel serán racionales para el uso que se plantea de ellas: tener testimonio escrito del catálogo para ser difundido en las bibliotecas universitarias y demás fondos bibliográficos especializados.

También deseamos publicar un libro, de nuevo con una tirada ajustada, en este caso de 1.000 ejemplares, adaptado para el público infantil bajo el título *De visita al museo* en el que se plantee una guía didáctica de aprendizaje ilustrada. Los precios de ambas publicaciones están aún por determinar.

Nuestra motivación por adoptar una actitud dinámica en la difusión de las novedades en la investigación de los fondos del museo se realizará vía Internet. Estas investigaciones derivadas del estudio de las colecciones y de las influencias artístico-culturales del propio territorio del Bajo Aragón (entre otras temas que pueden surgir), se publicarán en la sección de Artículos de Investigación de la Revista *Ars Renovatio* (en creación) perteneciente al Centro de Estudios de Arte del Renacimiento (CEAR), dependiente de la Fundación

¹⁰ El Departamento de Documentación quedará bajo la supervisión de Teresa Thompson Llisterri, archivera de protocolos de Alcañiz (Palacio Ardid).

Quílez Llisterri y en convenio con la Universidad de Zaragoza, y que gozará de una periodicidad anual. La revista contiene un apartado dedicado al Mercado del Arte, así que en el caso de realizar posibles adquisiciones, se publicarán en este apartado. Se incluirá un enlace directo en la página del Museo para acceder a sus contenidos de la publicación periódica *Ars Renovatio*.



- Merchandising

Un aspecto de la mercadotecnia son los productos en forma de *souvenirs* que el propio museo oferta al público. Entre el *Merchandising*, dispondremos material de papelería con el logo del museo y algún detalle serigráfico de piezas de las colecciones del museo: bolígrafos, portaminas, cuadernos, gomas de borrar, pisapapeles o sacapuntas entre otros. También se incluirán llaveros y camisetas con el logo del museo y alguna imagen serigráfica, también con

algún detalle de las colecciones atesoradas. Se pondrán a la venta láminas de tamaño estándar (50 x 80 cm. Píxeles 300 dpi), y postales y marca-páginas con las imágenes más emblemáticas del museo y la ciudad de Alcañiz.

Otro apartado lo ocupará la joyería, concretamente colgantes, anillos y cadenas con motivos ornamentales inspirados en el repertorio de la colección y con un diseño minimalista. Los materiales en que estarán realizados serán plata, plata bañada en oro y esmaltes de color (el precio aún está por precisar). También hemos diseñado otros complementos, como pañuelos de algodón y seda con motivos vegetales que imiten los esgrafiados renacentistas en dorado y azul marino con un coste de 12 €

La existencia de varias piezas escultóricas de calidad nos permite encargar la realización de imitaciones en miniatura de algunas de las obras más emblemáticas del museo. Estarán realizadas en alabastro pintado, medirán unos 10 cm de altura y tendrán un coste de unos 70€

En la tienda permanecerán a la venta las publicaciones editadas por el museo y otros libros relativos a la cultura del Bajo Aragón en la sección de librería. Con ello pretendemos ofrecer un espacio de venta al público de investigaciones, divulgación o facsímiles de diversos ámbitos (historia, historia del arte, botánica, revistas locales etc) que ya están editadas y no disponen de un espacio de venta al público activo. A la vez que la tienda física en el propio continente arquitectónico del museo, los productos de *merchandising* estarán a la venta a través de la página web del museo en la pestaña Tienda *online*.

I.IV. COMUNICACIÓN

I. IV.I. Radio, Televisión y Prensa escrita

Entre ellos se encuentran las emisoras de radio locales como Radio Alcañiz Cadena Ser o la Radio de la Comarca de la misma Cadena Ser, los 40 Principales, Cadena Dial o Máxima Bajo Aragón, Cadena Ser Teruel u otras emisoras como Aragón Radio. Esperamos poder llegar a un acuerdo con alguna de estas emisoras para poder anunciar las exposiciones temporales, la celebración de certámenes, jornadas culturales, teatralizaciones y cenas en el parador de Alcañiz y otros eventos. A cambio al no tener ingresos para financiarlo, se incluirá el logo de la emisora dentro de toda la propaganda, tanto física como virtual, de presentación del museo como patrocinador. No creemos que sea posible financiar un anuncio por televisión ni en la prensa diaria debido a su alto coste.

I. IV.II. Redes Sociales

Para mantener la comunicación y controlar la cantidad de usuarios a los que llega la información, es imprescindible la utilización de un perfil del museo en las redes sociales facebook y twitter para buscar la mayor cantidad de “amigos” en red que reciban las últimas noticias y estén informados de los eventos a celebrar y en los que se abre el

campo de la participación. En el propio perfil de ambos se adjuntará un enlace al propio museo.

I. IV.III. Ruedas de Prensa

Se ofrecerán ruedas de prensa con motivo de la inauguración del museo y de todas las diversas inauguraciones de eventos que la institución museística vaya realizando. Con anticipación suficiente al acto nos pondremos en contacto con los medios, tanto televisión local como prensa escrita, tanto especializada como general, enviando un comunicado en el que se incluirá quién dará la rueda de prensa, objetivo de la misma, lugar, fecha y hora del acto, y en casos puntuales, como los representantes de la consejería de cultura de Aragón y ayuntamientos de la comarca entre otros, mandaremos una tarjeta de respuesta para confirmar las asistencias. En cuanto a la organización de la sala para la rueda de prensa, habrá que contar con la capacidad de la sala, redactar los comunicados y el dossier de información escrita, cuidar la decoración, comprobar los detalles de megafonía, controles de acreditaciones, identificadores de la mesa presidencial entre otros servicios.

I. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

BELLIDO GANT, Maria Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Ediciones Trea, Gijón (Asturias), 2001.

CALF MASACHS, Roser, *Didáctica del Patrimonio. Espitemología, metodología y estudio de casos*, Ediciones Trea, Gijón (Asturias), 2009.

CARTER, Grahlan, “The individual Museum visitor”, en *Actas de las VII Jornadas de Departamentos de Educación y Acción Cultural de Museos* (DEAC-Museos), ed. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1992, pp. 15-20.

CARTER, Grahlan, “Interpretative planing in Museums”, en *Actas de las VII Jornadas de Departamentos de Educación y Acción Cultural de Museos* (DEAC-Museos), ed. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1992, pp. 25-30.

DELOCHE, Bernard, *El museo virtual: hacia una ética de las nuevas imágenes*, Ediciones Trea, Gijón (Asturias), 2002.

DUCH, César, *Los medios publicitarios*, prólogo de Juan B. Renart Cava, ed. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1986.

GARCÍA BLANCO, A., *Didáctica del museo. El descubrimiento de los objetos*, ed. Latorre, Madrid, 1988, p. 78.

GARCÍA GARCÍA, Javier, *Planificación de un servicio de difusión y dinamización cultural en la BUCM*, Proyecto para el 3er. Ejercicio de la Oposición a la Escala de Facultativos de Archivos y Bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid (BOCM, Jueves, 31 de agosto de 2006): en red: <www.ucm.es/BUCM/biblioteca/doc10026.pdf>. Fecha de consulta: febrero de 2012.

GONZÁLEZ MARTÍN, Juan A., “El museo como proceso de comunicación y como lenguaje”, en *Actas de las VIII Jornadas de Departamentos de Educación y Acción Cultural de Museos* (DEAC-Museos), ed. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1993, pp. 11-19.

GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. I, ed. Aguilar, Madrid, 1952.

GRAU LOBO, Luis, RIERA GUERRERO, Luis y GARCÍA GARRIDO, Manuel (coords.), *Hacer un Museo*. *Actas de las XI Jornadas de Museología* (22-24 de noviembre), ed. Asociación Profesional de Museólogos en España, León, 2007.

GUASCH SOLÉ, Muntsa, “La difusión en los museos de Cataluña. Percepciones desde la práctica”, *Associació de los Museòlegs de Catalunya*, 2007, en red: <www.AMC.cat>. Fecha de consulta: enero de 2012.

MONTAÑÉS, Carmen (coord.), *El museo, un espacio didáctico y social*, Mira Editores, Zaragoza, 2001.

MONTENEGRO VALENZUELA, Jacinto, *La utilización didáctica del museo: hacia una educación integral*, ed. Edigo, Zaragoza, 2005.

SÁNCHEZ DE LAS HERAS, Carlos (coord.), *Actas de las VI Jornadas andaluzas de difusión de patrimonio histórico* (5 al 7 de mayo, 2001), ed. Dirección General de Bienes Culturales, Servicio de Investigación y Difusión de Patrimonio Histórico, Sevilla, 2002.

SANTACANA MESTRE, Joan y LLONCH MOLINA, Nayra, *Museo local. La cenicienta de la cultura*, Ediciones Trea, Gijón (Asturias), 2008.

THOMSON, Garry, *El museo y su entorno*, Isabel Balsinde (trad.), 2º ed., Akal, Madrid, 1998.

VALDÉS SAGÜÉS, María del Carmen, *La difusión cultural en el museo. Servicios destinados al gran público*, Ediciones Trea, Gijón (Asturias), 1999.

VALIÑO FREIRE, Luis, "Consideraciones en torno a la legislación sobre museos en Aragón", *Artigrama*, nº 8-9 (1991-1992), Zaragoza, pp. 15-28.

Bibliografía de referencia:

AA. VV., *Alcañiz*, ed. Excmo. Ayuntamiento de la Ciudad de Alcañiz, Zaragoza, 1992.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Ediciones Trea, Gijón (Asturias), 2002.

JIMÉNEZ ZORZO, Francisco J. *et alii*, *El castillo de Alcañiz*, ed. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1998.

MARCO SIMÓN, Francisco, *El poblado Ibero-romano de El Palao (Alcañiz)*, ed. Taller de Arqueología Al Qannis, Alcañiz (Teruel), 2003.

MALDONADO MOYA, José María, *Alcañiz, 1938: El bombardeo olvidado*, ed. IberCaja. Obra Social y Cultural, 2003.

MÉNDEZ, José Félix, *Las pinturas murales góticas del Castillo de Alcañiz: restauración*, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Zaragoza, 2004.

MICOLAU ADELL, José Ignacio y THOMSON LLISTERRI, Teresa (coords.), *Comarca del Bajo Aragón*, col. Territorio, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 2005.

VILLANUEVA HERRERO, José Ramón, *Alcañiz (1968-1874). Entre la legalidad septembrina y la insurrección carlista en el bajo Aragón*, ed. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1986.